

DIZIONARIO
DELLE
BELLE ARTI DEL DISEGNO

ESTRATTO IN GRAN PARTE
DALLA ENCICLOPEDIA METODICA
DA FRANCESCO MILIZIA.

TOMO SECONDO.



BASSANO



1797.



DIZIONARIO

DELLE

BELLE ARTI DEL DISEGNO.

JAN

JANSEN (*Bernardino*) Fiammingo grand' imitatore di Dieterling famoso architetto, costruì verso la metà del secolo scorso in Inghilterra Audley-inn in Suffolk, immenso edificio con vaste gallerie, e con camere non alte a proporzione. Fece anche gran parte della casa di Nortumberland, ma la facciata è opera di Christmas.

ICONOGRAFIA delineazione del piano, o sia pianta di un edificio qualunque.

ICONOGRAFIA descrizione dell'immagine.

ICONOLOGIA discorso con immagine. V'è una specie di linguaggio, che per farsi intendere impiega immagini, o simboli. E' una scrittura geroglifica, che è capita da tutte le nazioni, benchè differenti di lingue. Una donna col manto a fior di gigli che faccia la riverenza all' Apollo di Belvedere, s'intendeva da Cadice fin a Mosca, che significava la Francia che pregia le Belle Arti. Forse non s'intenderà più.

Diz. B. Arti T. II.

Questo linguaggio *iconologico* non vale niente se non è chiarissimo ed elegante. E per esser tale non v'è bisogno di ricorrer sempre all' antichità come vorrebbe l' antiquomano Winckelman: le cose antiche non sono tutte belle, nè chiare a tutti. Anche i moderni hanno delle bellezze.

Nella *Iconologia* del Ripa, ch'è la migliore, v'è poco di buono. E' impossibile far un dizionario compito di immagini. Ogni artista ne può dar fuori secondo il suo ingegno. Una buona scelta sarebbe poi utile e curiosa.

L' *Abbondanza* con un corno pieno di frutti, di fiori, e di ricchezze, mostra una mente sterile, ancorchè quel corno sia di quella Capra Amaltea che allattò Giove. Le nostre corna non danno nè fiori, nè frutti, se non a certi mariti.

Amore fanciullo cieco. I fanciulli non fanno all' amore.

Canto de' Poeti un Cigno che non canta, o canta male.

Fortuna cieca su d' una ruota.

A

An-

Anzi tutta occhi, in mare, e in farfalle, e in bolle d'aria.

Silenzio il fanciullo. Arpocrate con un dito su le labbra. Veramente i fanciulli sanno star zitti, e perciò detti zittrelli.

Sarebbe una noja farne un catalogo. Niente di più ridicolo che rappresentar le Grazie senza grazia, la Forza senza carattere, la Saviezza senza Fisonomia. Bisognerebbe esser ben sobrio di allegorie. Si mostri la cosa invece di darcene l'emblema.

ICTINO insieme con Callicrate fu da Pericle impiegato all'erezione del Tempio di Minerva Partenone, cioè *Vergine*, entro la Rocca d'Atene nel sito più elevato che dominava tutta la città. La pianta era un rettangolo lungo 221 piedi e largo 95; era *peristero octastilo*, cioè circondato da un portico di colonne, con 8 colonne per facciata. Vi si ascendeva per scalini larghi 26 pollici e alti 19. Par che i Greci proporzionassero gli scalini alla grandezza delle fabbriche: il tempio di Teseo ch'era la metà più piccolo di questo di Minerva, avea gli scalini la metà meno alti. Su la scalinata eran le colonne doriche isolate, che formavan il portico, ed eran senza base, come usaron sempre i Greci: gli scalini servivan di base. L'altezza di esse colonne era di 32 piedi, e il loro diametro 5 piedi 8 pollici, vale a dire l'altezza era di 6 diametri. Questo è il secondo stato della proporzione del Dorico presso i Greci, e tale si mantenne fin ai Romani. Dal portico, ch'era avanti alle due facciate, si passava ad un secondo portico anche di colonne doriche isolate su due scalini più

alti. Indi entrava nella *Cella*, che non avea altro lume che dalla porta, com'era l'uso Greco. Questa *Cella* era dentro circondata da due ordini di colonne doriche isolate le une sull'altre. Tutto l'edificio era di marmo bianco. I capitelli erano con pochi membri senza *astragalo*; l'*ovolo* poco alto e con poco aggetto per non coprir parte del capitello; e l'*abaco* senza *cimaccio*, perchè sarebbe divenuto meschino in un ordine sì maschio. Il cornicione era il $\frac{2}{3}$ della colonna.

Il Fregio era ornato nelle metope con bassi rilievi rappresentanti il combattimento degli Ateniensi contro i Centauri, ma ben rilevati per potersi distinguer da lontano. E' osservabile che le metope eran più alte che larghe, così guardate da lungi comparivan quadre. E' anche rimarchevole che agli angoli eran *triglifi*: così praticarono sempre i Greci, e con più ragione de' Romani che vi mettevano *metope*: è più ragionevole che all'angolo sia un trave. Il Frontespizio era poco alto, come si praticava in Grecia di clima dolce. Ictino fece la descrizione di questo edificio. Egli architettò anche il famoso tempio dorico di Cerere e di Proserpina in Eleusina. La Cella era capace di 30 mila persone: il S. Pietro ne può contenere appena la metà. Fra gli altri Tempj eretti da Ictino fu insigne quello di Apollo *Epicurio*, cioè del soccorso, presso al monte Corilio nel Peloponneso. IDEALE è la riunione delle parti scelte come le più belle che sono disperse nella natura.

Noi non possiamo farci un'idea.

idea della maggior bellezza della natura vivente che col contemplare la stessa natura vivente. Ciascun suo modello per quanto sia scelto avrà qualche difetto fra molte sue bellezze. Col paragonare un gran numero di modelli, acquistiamo l'idea d'una bellezza che non è in veruno di loro. Assuefatti a considerare le stesse parti in molti esseri viventi, giungiamo a discernere il bello, il comune, e il deforme; e rigettando le deformità, il triviale, le minuzie, e scegliendo e riunendo insieme le parti più belle, ci formiamo nella nostra mente il bello *ideale*. Ciascuna delle sue parti è nella natura, ma il modello non è in natura, è nel nostro intelletto.

Studio lungo, difficile, e quasi impossibile per la nostra maniera di vivere. Noi non possiamo vedere il nudo che in qualche modello mercenario. E come paragonarlo con molti altri nudi, per segregare le bellezze da' difetti, e formarne un tutto perfettamente bello?

Ci conviene necessariamente ricorrere ai risultati che di questo studio ci sono rimasti de' Greci. Viventi in un paese, dove la natura tra' difetti è generalmente bella, sotto un clima dolce che non ha bisogno di tanto inviluppo di vesti, con costumi ispirati dal clima stesso che permettevan agli uomini di comparire spesso nudi ne' giuochi e in altre occasioni, gli artisti abituati a veder il nudo in differenti forme, e in azioni diverse, crearono la bellezza *ideale*. Noi non possiamo che prenderlo in prestito da loro.

Ma come formarsi un'idea della bellezza generale, se nel genere umano vi sono tante specie di bellezze? Quella d'Ercole non è quella d'Apollo, nè di un Gladiatore.

L'idea della bellezza umana perfetta è presa dall'età perfetta dell'uomo, cioè quando egli ha preso tutto il suo crescimento e tutta la sua bellezza, senza aver provata alcuna degradazione. Da questo primo modello si può partire per trovare le altre diverse specie di bellezza che gli uomini possono avere per le loro abitudini, per le loro affezioni, per le loro fatiche. La bellezza d'Apollo sarà quella d'un uomo esercitato con dolcezza: la bellezza d'Ercole sarà d'un uomo che ha esercitato continuamente tutte le sue forze con violenza, ma non con eccesso; l'eccesso sarà in Vulcano, se Vulcano può esser bello. Di queste tre sorti di bellezza, la prima sola avrà il suo compimento. Così è delle differenti età.

Dalla bellezza compita dell'uomo i Greci estrassero una bellezza più compita, l'*eroica*, e da questa un'altra ancora più compita, la *celestiale*. E come? Nelle parti dell'uomo soppressero le più voluminose, le più deboli, le meno utili.

Questa soppressione delle parti subalterne è anche nella natura. In una certa distanza spariscono le vene gonfie, le crespe, i peli. Perciò il disegno vuol esser grandioso, e sarà grandioso se l'artista effigia le parti come appariscono dal loro punto di veduta.

L'*ideale* non solo è nelle forme degli uomini, ma in tutte le

parti dell'arte; nell'invenzione, nella composizione, nell'espressione, nel colorito, nel chiaroscuro, ne' pannelleggiamenti. E dove l'Artista ha veduto Socrate bere la morte con indifferenza, e il prigioniero porgergli la cicuta tremando? Questo è *ideale*, come è *ideale* la distribuzione delle figure, i loro aggruppamenti, la scelta de' caratteri, la massa dell'ombre e de' lumi, la varietà e l'armonia de' colori ec.

L'Arte non è la natura precisa; è una magia potente che regola la natura a suo talento. Se si vuole che l'arte non sia che natura, non sarà più arte: non darà che una imitazione fredda e morta. L'*idea* creatrice dà tutte le grazie che danno la vita alle opere che incantano lo spettatore.

Ciascun artista ha il suo *ideale*, e ne porta il germe dalla nascita, cioè dal suo temperamento, dalla sua organizzazione. Felice chi ben organizzato e ben educato sa studiare ed eseguire il vero bello *ideale*.

ILLUSIONE. Le *arti d'imitazione* hanno per oggetto la *imitazione*. Debbono imitare la natura, ma in modo che si conosca che imitano. Imitare la verità, non è fare la verità. Se l'orchestra imitasse il tuono in maniera che sembrasse vero tuono, ognuno ne sentirebbe sbigottimento invece di diletto. Se il pittore rappresentasse un leone da vero leone, tutti scapperebbero. La *imitazione* dunque non ha da giunger mai alla *illusione* compiuta.

Chi non ha conosciuto, nè conosce l'arte, ne ha messa la perfezione nella *illusione* perfetta.

Quindi decantato Zeusi per la sua uva beccata dagli uccelli, e Parrasio per la sua portiera che ingannò Zeusi stesso. Anche Annibal Caracci trasecolò nello studio del Bassano, dove egli diè di piglio ad un libro, il quale non era libro, ma pittura.

In alcune cose non semoventi, come frutti, mobili, rilievi, ornati d'architettura, può il pittore portar la imitazione alla *illusione* compiuta, come anche in alcune immagini di donne e di uomini, di svizzeri, di camerieri, poste solitariamente e distaccate, fanno una sorpresa d'illusione, e saranno mal dipinte. Ma che un quadro di piani variati e d'un certo fondo possa fare una vera *illusione*, è impossibile, e sarebbe contrario alla bellezza delle arti. Le *illusioni* perfette possono farsi da mediocri artisti, ma gli artisti di prima classe che maneggiano i soggetti classici di storia igniteranno la verità per dilettere, per istituire, e non mai per ingannare.

IMBIANCARE si fa in due modi. Il primo è di raspare i muri, e pulirli: modo dispendioso, efficace, ma dannoso ai membri delicati dell'architettura, specialmente ai profili, e alla delicatezza degli ornati.

L'altro è di dar più mani di latte di calce e a colla. Questo modo è il più ordinario, e il più spedito, ma ingrossa gli ornati e i membri architettonici. E' buono per i muri semplici.

La bella Architettura non perde niente al tuono che le imprime la vetustà, anzi la rende più rispettabile. Ella non ha dunque bisogno di bianchetti. Ma neppure ha bisogno di polvere, di
mùs-

musco, di muffe, che la deturpino. Se l'Architetto pulisce ogni giorno il suo corpo, pulisca anche di tempo in tempo i suoi edifici che vagliono più del suo corpo; così manterransi propri, e si prevengono le *imbiancature*.

IMITAZIONE. L'artista si dà ad *imitare* o la natura, o altri artisti.

1. *Imitazione della natura.* L'artista ha da osservare e da studiare la natura, ma non ha da *imitarla* servilmente, se non quando ha l'incombenza di copiarla fedelmente per qualche uso delle scienze. Copiare non è *imitare*. In alcune cose la natura è superior all'arte, come ne' lumi, ne' colori, nel chiaroscuro; e per quanto l'artista la *imiti*, resterà la sua *imitazione* assai al di sotto della natura. Ma in altre cose l'arte supera la natura, e la supera specialmente nella bellezza.

La natura nelle sue produzioni è soggetta a molti accidenti, che all'omo sembrano difetti. L'artista rigetta i difetti, sceglie le bellezze disperse in qua, in là, e ne forma un tutto compitamente bello, che in natura non è. Non ogni fiore ha mele, nè un solo fiore ne ha abbastanza; onde l'ape va a raccorlo dove lo trova. Così l'artista sceglie nella natura quel ch'è più bello in ciascuna parte degl'individui, e ne forma un tutto più bello che la natura non dà mai compito. Infatti dove si trova riunita in uno stesso soggetto l'espressione grande degli affetti, la giusta proporzione de' membri, il vigore congiunto colla flessibilità, la fermezza unita all'agilità? Qual individuo è in una sanità perfetta

non mai alterata, e che non alteri mai la bellezza? L'arte sa rappresentare quel tutto che non si trova insieme nella natura; regolarà ne' contorni, grandiosità nelle forme, grazia nelle attitudini, bellezza ne' membri, forza nel petto, agilità nelle gambe, destrezza nelle braccia, franchezza nella fronte, fuoco negli occhi, sanità su le guance, affabilità su le labbra. E quel ch'è ancora superiore a qualunque combinazione della natura, l'arte sa comporre una moltitudine di oggetti diversamente belli, e tutti tendenti ad una bellezza compita dell'assunto. Questo è *imitar* la natura; questo è il bello ideale, che fu lo scopo degli artisti Greci, e che deve esserlo degli artisti moderni, che aspirano alla gloria e non al lucro. Chi non sapesse che *imitare* la natura meramente com'è, sarebbe un abile artigiano, ma non artista. L'artista è un osservatore, è un ragionatore su le opere della natura, per riunirne insieme il più bello, che diletta la vista, vada al cuore, e alimenti l'intelletto. L'artista ha due mezzi per *imitar* la natura, e formarne il bello ideale. L'uno di raccorre e riunire insieme le parti più belle che sono disperse ne' varj individui. L'altro è d'imitare un individuo bello, ma coll'ometterne i suoi difetti, e coll'ingrandire e nobilitare le sue forme caratteristiche.

Quindi si può stabilire per massima, che la perfezione è nella natura; la deformità è individuale.

Ne' ritratti si richiede *imitazione individuale*. Ma guai se questa si ravvisasse in un quadro

dro di storia. Le stòtie di Paolo Veronese non sono che ritratti. Si può anche nella storia *imitare* un bello *individuale*, ma conviene spogliarlo di tutti i suoi difetti, ingrandirlo e nobilitarlo in tutte le sue parti. Se si volesse supporre che la testa di Apollo sia presa da qualche bello *individuo*, converrebbe dire che tutte le parti ne sieno state grandiosamente abbellite.

2. *Imitazione de' maestri*. Si deve *imitare* i più classici professori come s'*imita* la natura; non si han da copiare, nè da *imitare* a puntino. Si hanno da imparare le massime del maestro, e non il suo fare. Si ha da prendere dal più valentuomo quello per cui è superiore agli altri. Raffaello s'è contraddistinto nell'espressione, Correggio nell'armonia, Tiziano nel colorito. E Mengs il più bel fior ne coglie. Raffaello stesso ne diede l'esempio; prese dal Perugino il meccanismo, da Masaccio la prima idea dell'antico, da Michelangelo la grandezza del tratto, da Fra Bartolommeo di S. Marco l'impasto. Così si diviene originale e valentuomo.

Chi copia divien Copista. Pusino studiò molto la natura, l'antico, il moderno, ne fece degli schizzi, e non copiò: *imitò* il più bello, e se lo fece suo proprio. Così la *imitazione* è creatrice, e prende il carattere di emulazione.

L'uomo oh quanto è similissimo alla turpissima scimia! Giovani, badate a non far i scimioti. Peggio se sarete ladri. Se volete rubare, rubate alla Spartana, non fate mai scoprire il furto: dice il proverbio che quan-

do s'*invola*, *convien uccidere il suo uomo*. Anche Raffaello rubò; ma ognuno sa quanto era ricco d'invenzione, e se talvolta prese qualche cosa da altri, la rese più bella.

IMMAGINAZIONE è formata da *immagini*, cioè da idee legate fra loro. (Se le idee, o sieno le *immagini* si succedono con impetuosità da non legarsi tra loro, e formarne giudizio, l'*immaginazione* diviene *folia*).

Una grande vivacità d'*immaginazione* non giova all'artista: gli darebbe più di quel ch'egli può eseguire. Tormentato dalla folla delle idee non potrebbe fare che schizzi, e nel momento che volesse delinearli, eccoti un'altra calda di nuove idee, ed eccolo pazzo come artista.

Vuol esser nettezza d'*immaginazione* soda che dia idee chiare e convenienti al soggetto, e rigetti quelle che disconvergono; onde il giudizio sia fisso in esaminare quanto è convenevole a ciascuna parte e al tutto dell' assunto.

Se l'artista vede le sue idee che ha da eseguire nella sua opera, come sono in azione nella natura, egli darà loro vita, moto, espressione, e darà tutto giusto e precisamente come debbono essere i personaggi nell'azione supposta. Tal era l'*immaginazione* savia di Raffaello, ben differente dalla *immaginazione* viva e abbondante di tanti altri.

La *savia immaginazione* è il frutto d'un lungo studio ben regolato. Per aver *immagini* di belle forme, bisogna conoscer queste forme, e in conseguenza posseder ben il disegno. Per metterle in azioni convenienti al sog-

gett-

getto, bisogna aver ben esaminati i moti dell'uomo nelle varie circostanze. Per vederle nella giusta espressione, convien aver osservato i cangiamenti che tutte le affezioni operano ne' tratti e in tutte le parti del corpo. Così per rappresentarle ben illuminate e colorite, si ha da conoscere tutti gli effetti della luce e de' colori. Ma tutti gli studj più ostinati e metodici saranno sterili, se non si è dalla natura sortita un'organizzazione, che dia l'*immaginazione* conveniente all'arte.

Improvvisatori pretendono essere alcuni Pittori, come certi Poeti; e riescono ugualmente a farsi stimare dagl'ignoranti, quanto a farsi disprezzare da' dotti.

Merastasio da giovinetto improvvisava, e se ne rammaricò per tutto il tempo di sua vita, dicendo spesso d'aver stentato molto per distrugger l'abito di negligenza e d'incorrezione contratto dalla impudenza d'improvvisare scioccherie.

INCISIONE. Fra tutte le arti d'imitazione niuna è sì generalmente utile quanto l'*incisione*.

Con una *stampa* accompagnata da una corta spiegazione si comunicano e si diffondono gli oggetti visibili, e si risparmian lunghe e involuppate descrizioni.

Colla moltiplicazione delle *stampe* si conosce facilmente e da per tutto quanto hanno prodotto di più rimarchevole le Belle Arti del disegno; e si conoscon meglio che colle descrizioni sempre vaghe e insufficienti, come son quelle che ci restano degli autori Greci e Latini su le opere di Zeusi,

di Apelle ~~ec.~~ Le *stampe* parlano agli occhi.

Le *stampe* conservano i capi d'opera che il tempo ha guastati, o vanno a perdersi.

Per mezzo delle *stampe* si rende palese e comune a tutti quello ch'è d'un solo, ed è rinchiuso e spesso invisibile, o inaccessibile.

Senza prendersi la pena di viaggiare, si può colle *stampe* godere in un gabinetto quanto si è fatto di più bello ed è disperso per tutto il mondo.

Da una collezione ben ordinata s'apprende a conoscere lo stile di ciascun Maestro, e tutto il suo andamento progressivo. Si paragonano altresì i differenti stili de' differenti Maestri, e si valutan meglio che per i loro originali già degradati. E quale Galleria, e quale Città per quanto sia ricca di sculture, di pitture, e di edificj sontuosi può offrire un diletto e un'istruzione sì compitamente?

Se l'invenzione della Stampa ha prodotto nel mondo una delle più grandi rivoluzioni, e ha facilitati i progressi dell'intendimento umano, la *incisione* vi ha molto contribuito, e per le Arti poi l'*incisione* è quel che la Stampa è per le Scienze.

Il più nobile fra tutti i generi d'*Incisione* è il genere della Storia. Non vi si può riuscire senza un gusto eccellente, senza una grande abilità nel disegno, e senza la più felice esecuzione. Con tutta la destrezza di mano, se l'Incisore non sente la vera bellezza dell'originale, non farà che opere fredde, terminate d'un lavoro finissimo, ma sempre fredde e insipide, che non esprimon

mon l'originalità. L'*incisione* non è un mestiere, è un' arte, e l' arte non è servile, nè per balordi. L' incisore non ha a dimenticarsi di conservar lo stile dell' Autore, e molto più guardarsi di non appettagli la sua maniera. Se l'*incisione* si vuol paragonar ad una copia, sia dunque una bella copia; e se ad una traduzione, quanto difficili e rare le belle traduzioni degli autori classici! Chi vuol godere e apprendere la bella incisione, le stampe di Gerardo Audran sono i più bei modelli.

L'*incisione* si può definire un' arte che per mezzo del disegno e de' tratti delineati e incavati su materie dure imita le forme, le ombre, i lumi degli oggetti visibili, e può moltiplicarne gl' impronti per mezzo dell' impressione.

Sul rame s'*incide* coll' acqua forte, col bolino, in colore, alla maniera nera.

L'*incisione* coll' acqua forte è quella dove s' impiega questo liquor corrosivo. Dopo d' aver intonacato un rame ben preparato d' un leggiero strato di vernice, e d' averlo annerito al fumo d' una torcia, vi si delinea il soggetto con una punta d' acciaio più o meno fina, la quale toglie nel tempo stesso la vernice per dove passa: onde quel che sarà bianco nella stampa, conserva sul rame il nero della vernice; e satà nero quello per dove la punta ha scoperto il rame. Poi vi si versa sopra dell' acquaforte, che morde e intacca il rame ne' luoghi lasciati scoperti dalla punta.

Nell' *incisione* col bolino s' imbiega il bolino solo. S' incomin-

cia dal delineare sul rame i contorni e le forme del soggetto con uno strumento ben acciaiato e tagliente detto *punta secca*; poi col *bolino*, altro strumento d' acciaio taglientissimo a quattro facce, s' intacca il rame e vi si delinean de' solchi detti *tagli* più o meno larghi e profondi.

Spesso si riuniscono insieme i predetti due modi; cioè dopo d' aver prima lavorato coll' acqua forte, si ritocca col bolino: si dà così all' *incisione* più accordo e morbidezza.

L'*incisione alla maniera nera* è così detta per il suo difetto capitale, e non è coltivata con successo che in Inghilterra, dov' è chiamata *Mezzo tinto*. Fu inventata da Luigi Sieghen o Sichen tenente colonnello del Langravio d' Assia-Cassel. La sua prima opera pubblicata nel 1643 fu il busto della Langravina Amalia. Egli ne insegnò il segreto a Roberto di Baviera Palatino del Reno Ammiraglio d' Inghilterra sotto Carlo I. Il Palatino comunicò la scoperta a Walerant Vaillant pittor Fiammingo, e il gran segreto si divulgò. Gl' Inglesi han portato questo genere quanto più in su può andare.

Questo modo d' *incisione* differisce interamente da quello all' acquaforte e al bolino. In quelli si passa da' lumi all' ombre dando a poco a poco del colore e dell' effetto al rame. In questo si passa dalle ombre ai lumi, e a poco a poco si schiarisce il rame. Qui il rame è preparato totalmente in nero; vi si delinea il soggetto, e con strumenti si toglie a poco a poco il fondo seguendo i luoghi, e a proporzione che si vuol dare più o meno lu-

tume alla stampa. Questo modo è quasi sempre molle, nè può rappresentar bene che le carnagioni e i panneggiamenti per quanto abile sia l'artista.

Questo modo è quasi la base dell'altro d'incidere a colori. Giacomo Cristoforo le Blon di Francfort fu uno degli scopritori di questo genere di *incisione*, e pubblicò un Libro int. *Harmonie du coloris dans la Peinture* ec. 4. Londra 1730. in cui dà delle regole da artista industrioso. I Francesi hanno adottato il suo metodo con mediocre successo; ma gli Inglesi lo hanno a' nostri giorni assai raffinato.

Per *incidere* ad imitazione de' disegni fatti coll' amatita, ne diede occasione Giovanni Lutma di Amsterdam verso la metà del passato Secolo che si servì d'un martellino per investire nel rame la punta con cui incideva. Quest' Operazione si chiama *Opus Mallei*, ed è stata conosciuta anche dagli incisori antichi. Demarteau eseguì questo modo per mezzo d'uno strumento a più punte di varie forme, che passando in varj sensi sul rame imitò bene la granatura e la morbidezza del disegno a lapis. Bisogna servirsi dell'acquaforte per abbozzare, e poi si ritocca co' suddetti strumenti per dar accordo e dolcezza al lavoro.

Si chiama *incisione punteggiata*, e volgarmente *a granito*, quella consimile all'antecedente; ma lo strumento ha più punte che tagli. S'impiega ordinariamente per far le carni e i fondi: vi si può impiegare l'acquaforte, ma non vi s'impiega. Da alcuni anni questo genere d'incisione si è rimesso in moda spe-

cialmente in Inghilterra, promossovi molto da Ryland, e da Bartolozzi.

Su i rami incisi in questo modo si è pensato da pochi anni in qua di farvi imprimere de' colori. Questo è un affare dello stampatore, che prepara i colori a rempra o ad olio, e li stende su differenti parti del rame, e poi imprime; e poi ne risulta un'insulsaggine di corta vita.

Si è voluto imitare anche il disegno all'acquarella col moltiplicar i rami per una medesima stampa, e sopra ciascuno mettere i colori convenienti al soggetto. V'è riuscito Janninet, Dubucourt, e Descounis, ma non altri, perchè bisogna esser incisore e pittore, nè basta; si richiede uno stampatore intelligente per riunire esattamente i differenti rami differentemente coloriti, onde non comparisca commessura alcuna.

Tutti i suddetti modi d'*incisioni* sono molto inferiori a quelli all'acquaforte e a bulino. Quanto più facile è l'*incisione*, meno durevole è il rame. Vi vuole più tempo per incidere a bulino e all'acquaforte, e se il rame è di buona qualità, dà più stampe che in quegli altri modi dove il lavoro è più spedito. Per far presto molti giovani si sono dati a que' generi con poco onore dell'arte.

L'*incisione sul legno* è la più antica di tutte. I suoi principj sono oscurissimi. Si vuole che abbia avuto origine dalle carte da giuoco inventate secondo alcuni in Germania nel 1300, e secondo altri, e più probabilmente, in Italia avanti quell'epoca. L'impressione delle immagini era

come quella delle *arte*. Dopo aver caricata di nero la tavola di legno, o sia la forma, vi si applicava un foglio di carta, che le si strofinava sopra con strofinaglio di crine, o di panno; e l'impronto dell'immagine compariva su la carta. Dopo le immagini de' Santi, s'incisero nella stessa maniera i soggetti di storia. Da ciò si crede che Guttemberg inventasse l'arte tipografica. Trovata la stampa le incisioni in legno servirono per adornar i libri. Il nome de' primi incisori in questo genere è ignoto; tra i primi ha luogo Wölfgemuth Maestro di Durer, e tra i principali e più celebri Albero Durer, Cranach, Altdorfer. Ugone da Carpi, Antonio da Trento, Domenico Beccafumi si distinsero in seguito in un nuovo genere d'incisione in legno conosciuta col nome di *chiaroscuro*, arte che fu poi trascurata, ma fatta ai nostri giorni rivivere con onore da Antonio M. Zanetti verso il 1730. L'asprezza dell'incisione in legno l'ha fatta andar ora in disuso, e non n'è rimasto che qualche uso per ornamenti tipografici. Per altro l'incisione in legno è più durevole che in rame, sul quale non si posson tirare che alquante centinaia di stampe, e sul legno se ne tiran migliaia e migliaia sempre belle e fresche. Questa *incisione* si fa col disegnare coll'inchiostro sul legno il soggetto, e poi vi s'incava co' strumenti di buon taglio: tutto quel che resta iucavato deve formar i lumi su la stampa; i tratti salienti danno le ombre, le mezze tinte, i movimenti; e finita l'incisione si stampa al torchio. Le antiche stampe in legno a *chiaroscuro*,

sono fatte di due, tre, e sino a quattro legni incisi impressi successivamente su lo stesso foglio.

Dacchè l'*incisione* all'acquaforte e a bolino è la più rimarchevole, conviene conoscerla bene.

Il taglio principale deve essere nelle carni secondo il senso, el muscolo; ne' panneggiamenti ha da seguir le pieghe, ed esser orizzontale, inclinato, verticale secondo le differenti inuguaglianze de' terreni, e nelle colonne deve andare per la loro lunghezza e non per il diametro.

Se una fabbrica è vista di faccia, i tagli posson essere orizzontali, ma s'è vista fuggente, i tagli debbon seguir la linea prescritta dalla prospettiva e tendere al punto di vista.

Se ne' panneggiamenti la piega è lunga e stretta, il taglio principale deve seguir la lunghezza della piega e ristringersi alla sua origine; deve tendere al perpendicolare nelle pieghe cadenti, e seguirne la grandezza se sono ampie.

Talvolta nelle carni dell'uomo il taglio principale può seguir la lunghezza del muscolo, specialmente verso il contorno: questo lavoro esprime bene la forza dell'azione; ma ha del duro, e non convien abusarne.

Negli scorci il taglio deve seguire il senso impostogli dalla prospettiva; se il membro fugge, è ben ridicolo il farlo avanzare.

Andran è il gran maestro de' tagli principali, e Agostino Carracci. Vi si son presi qualche licenza Castiglione, Rembrandt, la Bella.

I lavori de' primi piani debbon esser più nudriti che ne' piani remoti-

tori, nelle ombre più forti che nelle mezze tinte, più nelle terre che nelle carni e ne' drappi. In un'opera dunque non si ha da adoprare una stessa *punta*; dove si richiede più forte, e dove più delicata.

Un solo rango di tagli non basta per rendere tutti i toni che debbon entrare in una stampa. Il primo vuol esser traversato spesso da un secondo, e talvolta da un terzo e da un quarto. Quindi i differenti grani, che danno varietà e carattere agli oggetti. Il secondo deve esser più lontano e più fino del primo, il terzo più del secondo, e il quarto più del terzo. L'acqua forte però non ne comporta tanti.

Nelle carni e ne' panneggiamenti, e in tutte le parti trasparenti e riflesse il primo e il secondo taglio han da formare rombi e non quadrati. Il quadrato si riserbi per le materie indessibili. Le carni morbide delle donne richieggon rombi perfetti, quelle degli uomini s'accostino un tantino al quadrato. Il rombo perfetto non conviene ne' toni vigorosi.

Abbozzate le ombre delle carni con tagli profondi, e le mezze tinte co' più leggieri, bisogna un lavoro assai più leggiero per giungere dolcemente al lume. Questo lavoro consiste in punti. S' incominci più da lontano con lineette, e si termini in punti ton-di. Anche le più o men delicate si han da tratteggiare con piccole linee rette o debolmente curve.

I punti rotondi vanno situati con ordine in continuazione de' tagli, non gli uni al di sopra degli altri; ciascun punto d'un taglio punteggiato corrisponda ad

un bianco dell' taglio punteggiato superiore o inferiore. Si può nondimeno trattare qualche parte con punti impastati in disordine.

I tagli corti, tremolanti, interrotti, inuguali, che ora s'incontrano, ora no, convengono ai tuguri, alle capanne, alle mezze tinte, ai riflessi.

Nelle bestie di pelo raso e liscio, come i cavalli, si debbon trascurar i detragli, suorchè ne' crini e nella coda. Le bestie di pelo lungo e riccio richiedon l'acquaforte.

Le piume esigon lavori leggieri e brillanti; ma dove son flessibili vi vuole l'acquaforte.

L'acquaforte conviene alle nuvole, agli steli nodosi degli alberi, alle cortecce screpolate e coperte di muschi.

I metalli voglion un lavoro fermo e brillante, e perciò di bolino.

In generale i lumi e le mezze tinte debbon esser poco caricate di lavoro, ed eseguite con punta fina e tagliente.

I tagli fra loro più ristretti spingon avanti gli oggetti, e perciò vanno impiegati ne' primi piani, e i più larghi ne' fondi e nelle lontananze. Ma anche i lavori larghi e teneri posson fuggire, e i ristretti ma vigorosi posson avanzare.

Tutti i generi di pittura si possono incidere bene colla *punta*, o col bolino, ma meglio coll'unione di questi due strumenti. V. *Acquaforte*, e *Bolino*.

Si ricordi sempre l'*Incisore* ch'egli non è artigiano, ma artista. Egli traduce. Per tradurre bene, non basta seguire i contorni, e rappresentar le ombre e i chiari dell'originale; deve farne anche conoscere il colorito e il pen-

pennello. Nè questo ancor basta: Egli deve cambiare stile come cambiano di stile gli originali. Non si ha più da riconoscere lo stile dell' incisore, ma quello del maestro. Quel modo d' *incisione* che conviene ad un Raffaello, non conviene ad un Correggio. Una stampa ha da esprimere il disegno, il carattere, il *fare* del pittore.

Questa parte essenzialissima dell' *incisione* è stata lungo tempo ignorata. Rubens diresse gl' *incisori*, e li costrinse ad esser pittori, e le loro stampe furon quadri.

Gl' *Incisori* non impiegano che nero e bianco, e con questo non posson fare il giallo, il rosso,

il verde, il turchino; ma de' colori differenti si ha da conservar il valore, così che il nero sia un' espressione vigorosa che sostiene e prolunga una massa oscura; e il chiaro sia d' un color dolce che estende e continua una massa oscura.

La storia d' un' arte è quella de' suoi artisti, che dall' origine han contribuito ai suoi progressi. Onde la storia dell' *incisione* è nel seguente catalogo degl' *Incisori* più illustri. Questo catalogo è cronologico, come deve essere; ma è preceduto da una tavola alfabetica, in cui ogni nome ha una cifra corrispondente alla cronologica.

Tavola Alfabetica de' più celebri incisori.

Agostino Veneziano 8.
 Alberto 19.
 Aldamet 147.
 Aldegraver 12.
 Altdorfer 14.
 Antonio (*Marc'*) 8.
 Aquila 106.
 Audran C. 48.
 Audran G. 101.
 Audran B. 110.
 Audran J. 111.
 Aveline 141.
 Baldini 1.
 Balechou 142.
 Balliu 69.
 Bartoli (*Pietro Sante*) 90.
 Baudet, 49.
 Bauduin 100.
 Beauvais 123.
 Beham 12.
 Bella (*della*) 39.
 Berghem 82.
 Bloemaert 47.
 Bol 73.
 Bolswert 66.

Bonasoni 8.
 Bosse 41.
 Botticello 1.
 Boulanger 87.
 Bourdon 43.
 Brebiette 37.
 Bruyn 29.
 Bry 11.
 Callot 34.
 Caracci (*Ag.*) 24.
 Caracci (*An.*) 25.
 Cars 132.
 Castiglione 44.
 Caylus 126.
 Chasteau 55.
 Chastillon 96.
 Chauveau 46.
 Chereau F. 118.
 Chereau J. 127.
 Cheron 108.
 Clerc (*le*) 93.
 Cochin 124.
 Corneille 102.
 Corn. Cort 18.
 Coypel 109.

Dau

INC

Dauble 137.
 Desplaces 120.
 Dorigny M. 79.
 Dorigny N. 107.
 Drevet P. 115.
 Drevet P. 130.
 Duchange 122.
 Dupuis 121.
 Dupuis N. 129.
 Durer 6.
 Dyck (*Van*) 35.
 Edelinck 104.
 Febre 99.
 Ferroni 116.
 Flipart 144.
 Finiguerra 1.
 Frey 119.
 Galle 22.
 Gaultier 30.
 Gesner 149.
 Ghisi 16.
 Gillot 117.
 Goltius 26.
 Hainzelman 56.
 Hollar 38.
 Hondius 67.
 Hortemels 128.
 Hortemels m. 128.
 Houbracken 131.
 Huret 77.
 Jode 59.
 Koniek 76.
 Lairese 98.
 Lanfranco 31.
 Lebas 143.
 Lievens 75.
 Loir 97.
 Lorain Cl. 36.
 Lortain J. L. 146.
 Luca di Leyde 9.
 Luiken 103.
 Lutma 78.
 Mantegna 5.
 Maratta 83.
 Masson 91.
 Mazzuoli 15.
 Mecheln 3.

INC

13

Mellan 70.
 Mitelli 85.
 Morin 86.
 Muller 27.
 Nanteuil 88.
 Natalis 50.
 Oudry 122.
 Pens 10.
 Perelle 94.
 Perier 33.
 Pesne 81.
 Picard A. 89.
 Picard B. 114.
 Piccoli-Maestri 7. 11. 12. 13. 14.
 Piranesi 139.
 Pitau 54.
 Pitteri 138.
 Poilly 53.
 Pollajuolo 1.
 Ponzio 65.
 Pötre 45.
 Raimondi 7.
 Ravenna (*da*) Marco 8.
 Rembrandt 72.
 Rosa (S.) 42.
 Rota 17.
 Rouillet 58.
 Roussellet 51.
 Ryland 148.
 Sadeler 21.
 Schmidt 140.
 Schoen 2.
 Schuppen 105.
 Schut 32.
 Silvestre 80.
 Simonneau 99.
 Snyers 68.
 Sompelen 61.
 Soutman 60.
 Spier 57.
 Stella 92.
 Subleyras 133.
 Tempesta 20.
 Testa P. 40.
 Thomassin 125.
 Thourneysen 71.
 Vallet 52.

Van-

Van-Uliet 74.
 Van-Voerst 63.
 Villamena 25.
 Vivarez 136.
 Vorsterman 64.
 Wagner 135.

Lunghissimo tempo prima che si conoscesse l'incisione delle stampe, gli artisti *incidevano* o intagliavano pietre; gli orefici *incidevano* col bolino figure e ornati sopra i metalli. L'origine di questi generi d'incisione si perde nella notte del tempo. E' ben verosimile che gli orefici che incidevan col bolino i loro metalli, abbian voluto tirarne delle prove su qualche carta umettata. Ai loro lavori di *niello* (dagli antichi *nigellum*) si attribuisce la scoperta dell'incisione. Maso Finiguerra orefice Fiorentino della metà del Secolo quinto-decimo avea il costume di titare in pasta di terra o di zolfo gl'impronti delle sue incisioni su i metalli; si accorse che il nero rimasto nel fondo de' tagli s'imprimeva nelle sue paste; vi provò della carta umida, calcandola con un cilindro liscio, e vi riuscì. Altri vogliono che tal pratica fosse tenuta non da lui solo, o dalla sua scuola, ma eziandio da altri argentieri Italiani, ed offerro stampine antichissime Lombarde e Venete, tratte da lavori niellati, e che si conservano ne' Gabinetti degli Amatori. Del Finiguerra non resta alcuna Stampa con nome, ma gli vengono attribuiti due piccoli pezzi di fogliami marcati M. F.

L'Alemagna pretende alla gloria del ritrovamento dell'incisione. E' poco probabile che l'Italia e la Germania abbian trovato l'arte senza cognizione l'

Watelet 145.
 Wierks 28.
 Wisscher 84.
 Wolgemuth 4.
 Wollet 150.
 Worlidge 134.

una dell'altra, essendo falso come s'è voluto far credere, che a que' tempi vi fosse poca comunicazione tra le due contrade. Se la Germania a forza di congetture porta l'invenzione della Stampa al 1450, l'Italia la fa salire almen a quell'epoca appoggiata dalla Storia. Comincia da Maso, e presenta monumenti sinceri, prove di nielli, e quello ch'è più, saggi de' progressi dell'arte dall'infanzia alla maturità. I Tedeschi non producono che tre Stampe, una coll'an. 1465, e due coll'an. 1466, le quali sospettan essi che sieno del Maestro di Schoen per la sola ragione che sono rozze; ma chi assicura che Schoen non abbia avuto un contemporaneo asino, il quale fece le Stampe brutte perchè non sapea farle belle? Dopo l'Heinechen, M. Huber trattò ultimamente la causa per l'invenzione in Germania (Notices des Graveurs 8. Dresde 1787); e l'Ab. Lanzi (Storia Pittorica dell'Italia 8. t. 3. Bassano 1795 = 96) per il primato d'Italia. Vada a leggere que' due Libri chi vuol più oltre impacciarsi in questa questione, ch'io comincerò il mio Catalogo.

1. Maso Finiguerra, Sandro Botticelli, Baccio Baldini, Antonio Pollaiuolo. Tutti costoro si esercitarono nell'incisione con fama d'ingegnò, e l'epoca de' loro lavori è da verso il 1450 sino al 1483, anno in cui quest'ultimo

mo-

mori in Roma. I loro lavori sono debolmente eseguiti, e mostran l'infanzia dell'arte, e la poca pratica nel maneggio dello strumento. Il *Monte Santo di Dio* fol. Fir. 1477 è il primo loro lavoro che additi una data sicura. Di Baldini si credono le due *Vignette sgraffignate con bolino inflessibile* nella Edizione rarissima di Dante fatta in Fir. nel 1481. Vi sono le figure del Tolomeo di Bologna, di quello di Roma, e del Berlinghieri di Firenze, che sono opera di altri artisti anteriori, o contemporanei.

2. *Martino Schoen* detto anche *Bonmartino* di Culmbach in Alsazia, morto a Colmar nel 1486 si ha per il primo incisore di Stampe nella Germania. Egli era anche pittore, ed orefice. La sua Stampa di S. Antonio battuto dai demonj è assai famosa.

3. *Israele von Meckeln* padre e figlio orefici, nativi di Mekenen in Westfalia. Il padre incise dopo la metà del secolo XV, e il figlio fu contemporaneo di Alberto Durer, e m. nel 1523.

4. *Michela Wolgemuth* pittore e incisore n. in Norimberga nel 1434 m. nel 1519. Alberto Durer fu suo allievo, e copiò molte delle sue Stampe. Wolgemuth ha inciso in legno, ma preferiva l'incisione in rame.

5. *Andrea Mantegna* n. in Padova nel 1430, e m. in Mantova nel mese di Settembre dell'anno 1506. Fu eccellente pittore, e in conseguenza le sue stampe sono pregevoli per il disegno corretto, e per qualche principio di facilità. Si attribuiscono a questo valente artista le cinquanta carte, che volgarmente si dicono il *Gioco del Mantegna*. Deb- b'

sere questo un lavoro della sua gioventù, essendo le Stampe da uomo inesperto, e in una tinta azzurrina, che colora la maggior parte delle più antiche tirate a rullo, o torchio imperfetto. Il Lomazzo chiama il Mantegna *primo intagliatore delle Stampe in Italia*. Non è da menargli buona così facilmente questa gloria, ma par da scartare l'asserzion del Vasari, che lo vuol dedicato all' incisione soltanto circa il 1490, cioè quando avea 60 anni. Come potea da vecchio intagliar tanti rami così grandi, così pieni di figure, così studiati, come sono quelli che ancora si conservano? Per lo più il Mantegna incise sullo stagno, metallo per la sua mollezza contrario a render le stampe nette e lucide.

6. *Alberto Durer* n. in Norimberga nel 1470, m. nel 1528. Benchè sì vicino alla culla dell'arte, le fece fare progressi tali che in certe parti non può esser sorpassato. Ved. *Scuola*. Egli non incise che i suoi proprj disegni. Per quel che spetta all'opera di mano è mirabile la finezza, la varietà de' colori, la nettezza, il calore del suo bolino. E' un portento ch'egli solo trovasse quel che richiede il concorso di molti abili artisti in lungo tempo. Egli non trovò tutt' quel che conviene all'incisione larga e fiera per esprimere i gran quadri di storia, ma riuni tutte le parti per incider quadri fini e preziosi. Il suo S. Girolamo pubblicato nel 1514 è un capo d'opera. Egli incise talvolta all'acquaforte, e in legno, ma riuscì meglio in questo che in quella.

Raffaello ornò il suo gabinetto colle stampe di Durer; e Guido

do le consultò spesso, e gli rimprovera d'averne qualche volta imitato i panneggiamenti. Durer avea formato molti allievi, e soprattutto quegli incisori in piccolo, conosciuti dagli Amatori col nome di *Piccoli-Maestri*. Il primo di questi in data, ed in merito è Giorgio Pens, vedi n. 10.

7. *Marc'Antonio Raimondi* n. in Bologna 1488 m. 1546 da orrefice divenne incisore per aver viste le stampe di Durer, che copiò, e spacciò sotto quel nome; ma fu costretto a cancellar quell'inganno alle istanze dell'autore. Egli e il Mantegna furono i primi Italiani che posero qualche arte nell'incisione. Figli è celebre per essere stato l'incisore di Raffaello. Le sue stampe sono copie esattissime, fredde però e rigide, magre, senza grazia, e senza varietà di caratteri propri secondo i diversi oggetti. Ma il primo taglio specialmente nelle carni è nel senso il più convenevole, e i tratti son puri come se fatti a penna. Talvolta il primo tratto è corretto dal secondo, forse ad insinuazione di Raffaello. Egli incise anche le positure oscene descritte dall'Aretino e disegnate da Giulio Romano. Papa Clemente VII lo voleva morto, ma la sua eccellenza nell'arte lo salvò. La sua Strage degli Innocenti di Raffaello è una delle sue stampe capitali; fu comprata per 60 fiorini da Berghem, cui sua moglie lasciava poco danaro da spendere.

8. *Agostino Veneziano*, allievo di Marc'Antonio. Il suo nome di famiglia era *de' Musis*, e viaggiava in Roma verso il 1520. Le sue Stampe sono assai ricer-

cate e si trovano difficilmente. *Marco da Ravenna* è un altro allievo di Marc'Antonio, ma inferiore di merito ad Agostino. *Giulio Bonasoni Bolognese* morto verso il 1564 seguì la maniera del Raimondi. Incise molte Opere de gran Maestri del suo tempo, e molte di sua propria invenzione.

9. *Luca Dammerz* o *Luca di Leiden*, o *Luca d'Olanda* nato a Leiden nel 1454, morto nel 1533, fu il primo pittore, e il primo incisore nelle Fiandre. Vedi Scuola. Imparò l'acquaforte da un armaiuolo che la usava per le sue corazze. Egli disputò la palma a Marc'Antonio, e ad Alberto Duro, il qua e ben lungi d'averne invidia, andò espressamente a Leyde per vederlo o per farselo amico. Malgrado il suo stile gotico e il suo disegno scorretto, le sue opere hanno del merito per la finezza del lavoro, e per l'espressione delle teste.

10. *Giorgio Pens*, pittore e incisore di Norimberga n. nel 1500 m. nel 1596. Passò in Italia e studiò in Roma le Opere di Raffaello, e fu anche discepolo di Marc'Antonio Raimondi. Si conserva un numero ragguardevole di piccole Stampe di sua invenzione. Pens portò in Germania il buon disegno, che non era noto che in Italia. Al buon disegno egli aggiunse finezza, e nettezza. Quest'Incisore, e i quattro seguenti sono della Classe de' *Piccoli-Maestri*.

11. *Hans Sebald Beham* di Norimberga n. 1500 m. 1550, disegnò la natura con precisione e con espressione, ma senza scelta.

12. *Enrico Aldegraver* n. 1502 m. 1555 fu anche pittore di buona colorito.

13. *Alberto Altdorfer* chiamato il *piccolo-Alberto* m. 1538, fu anche pittore, e alcuni suoi rami furono attribuiti al suo maestro. Ha inciso anche in legno.

14. *Teodoro de Bry* nato a Liegi nel 1528, e stabilitosi a Francoforte nel 1570. Va con ragione nella Classe de' Piccoli-Maestri perchè le sue Opere sono fatte nella loro maniera, e molte in-esse su quelle di Sebaldo Beham. Il suo bolino ha molta delicatezza, ma è alquanto secco.

15. *Francesco Mazzuoli*, detto il *Parmegianino* pittore, e incisore n. a Parma 1505, m. a Casal Maggiore nel 1540. I veri conoscitori di stampe si formano una delizia delle incisioni all'acqua forte di questo grazioso imitator di Correggio. La facilità de' contorni, la precisione de' tratti, il gusto naturale de' suoi disegni danno alle opere sue un'originalità che invita a studiarle con predilezione. La Collezione di Stampe da lui incise è vasta, bisogna badare di non confonderle con quelle tratte da' suoi disegni, e intagliate da altri.

16. *Giorgio Ghisi* detto il *Mantovano* figlio di Gio. Battista Ghisi da Bertano incisore e allievo di Giulio Romano, fa epoca nell'incisione, almeno in Italia. Il bolino duro e inflessibile di Marc-Antonio, si rese nelle mani del *Mantovano* delicato e morbido. Egli seppe variare i suoi lavori secondo i piani e gli oggetti. La sua nascita di Memnone, e la Scuola di Atene ne sono riprove.

17. *Martin Rota* da Sebenico in Dalmazia fioriva verso il 1570. Fece la bella stampa del Giudizio di Michelangelo, e molti de' suoi propri disegni con molta finezza.

Dir. B. Arti T. II.

18. *Cornelisse Carr* n. in Holla nell'Olanda 1536 m. in Roma 1578 è stato il primo ad incidere in grande. Fin a lui l'incisione era in lavori fini e ristretti. Egli fu il primo a far tagli larghi e ben nudriti, e trovò un buon grano per i panneggiamenti, e col bolino trattò ben il paesaggio. Di tutto questo era opusa la sua facilità, dalla quale derivò la sua varietà, e un progresso alla perfezione. Egli fece anche i primi passi per esprimere il colorito nell'incisione, come si vede nella sua stampa del martirio degl'Innocenti di Tintoretto: scoperta importante, che fu poi estesa sotto Rubens.

19. *Cherubino Alberto* da Borgo San Sepolcro n. 1552 m. 1615 ha il merito d'aver colle sue stampe conservati i freggi di Polidoro da Caravaggio dipinti sul muro, e distrutti dal tempo.

20. *Antonio Tempesta* pittor Fiorentino n. 1555 m. 1630 deve la sua riputazione all'acqua forte. Se Alberto Durer, Luca d'Olanda, il Parmegianino lavorarono all'acqua forte, non ne trassero però gran partito, come il Tempesta. Egli vi si segnalò per la sicurezza del tratto, per la vivacità del tocco, e per la fecondità della composizione. Perciò i Pittori ricercano le sue cacce, e i combattimenti di cavalleria, quantunque la sua manovra sia poco rimarchevole.

21. *Gio. Sadeler*, e *Raffaello Sadeler*, nati a Bruxelles verso la metà del secolo XVI, e morti in Venezia il primo nel 1605, l'altro nel 1617, fecero insieme il viaggio di Germania, e si fissarono in Italia, dove sorpassarono nell'incisione tutti i loro

B

pre-

predecessori, nè possono in alcune parti essere superati da' loro successori. I pezzi del Bassano incisi da questi artisti sono eccellenti; niente di più amabile del Cristo al sepolcro dipinto da Gio. Von-Achen: vi si può criticare il pittore, ma non l'incisore. Fa maraviglia la facilità de' Sadeler d'incider il paesaggio col puro bolino. Eglino furono entrambi sorpassati dal loro nipote e allievo Egidio Sadeler m. a Praga 1629. Lavorava di bolino e di acqua forte secondo il bisogno: nel suo Cristo del Barrocco non si desidera che un poco più d'accordo. Le stampe de' Sadeler arrivano almeno a due mila.

22. *Cornelio Galle* incise il paesaggio a bolino puro. Gli scogli sono fermi, il fogliame è leggiadro, il colore è vero e grato, ogni oggetto ha il suo carattere, e tutto il lavoro è largo e pastoso. Sono stati tre Galle.

23. *Agostino Caracci* n. a Bologna nel 1557 m. a Parma nel 1605. Vedi Scuola. Ora si cerca il finito, e le stampe di Agostino invece del finito hanno il merito d'essere stabilite con saviezza; e debbon servire di studio agl'incisori.

24. Anche le incisioni di *Annibal Caracci*, sebbene non gustose, sono istruttive per i tratti arditi, sicuri, e intelligenti. La sua Casta-Susanna merita d'esser imitata.

Guido Reni suo allievo incise all'acqua forte d'un modo più amabile.

25. *Francesco Villamena* d'Assisi n. 1585 m. 1626. allievo del predetto Agostino Caracci, è meschinello e ammanierato: ha però qualche venustà.

26. *Enrico Goltz* n. 1558 nel Ducato di Giuliers, m. 1617. Fu in Italia, vide l'antico e Raffaello, e riportò in Germania il gusto teutonico credendo d'imitar Michelagnolo. Con tutto il suo grand'ingegno e con tutte le sue cognizioni di disegno, le sue stampe son d'un taglio bizzarro, e affettato, senza accordo, e senza intelligenza di chiaroscuro. In tutti questi difetti si vede del grazioso, e una prodigiosa varietà di lavoro. Egli ebbe il talento d'ingannare gli amatori coll'imitare Alberto Durer e Luca di Leyde; e questi inganni gli furon lucrosi: gli amatori spendono allegramente per esser ingannati, e comprano quel che sentono lodare. Goltz ebbe la pazienza di far a penna un disegno di figure grandi al naturale, e vi riuscì con morbidezza; cosa ben difficile.

27. *Gio. Muller* Olandese allievo di Goltz maneggiò il bolino con un ardire insuperabile. E' impossibile tagliar il rame con più facilità, ed impiegar meno lavoro in oggetti differenti. Uno stesso taglio gli servì di primo e di secondo per rappresentare una figura intera. Per questa economia non gli si può rimproverare uniformità nell'effetto generale, nè nella manovra. Egli intendeva il disegno, senza di cui non avrebbe potuto seguire quello stile. Gli si rimprovera il manierato nelle estremità. Non usando punti per impastare, quei due soli tagli tornano spesso de' rombi eccedenti, che sonosi rassomigliati a dorsi di sgomberi.

28. *Girolamo Wierx* Fiammingo, fu così fino ne' suoi lavori quanto ardito Muller. E' eccellente.

lente in piccolo, ma secco nel grande. Nel suo Cristo di buon gusto vi fece entrare l'acquaforte contra l'uso di quel tempo.

29. *Nicola di Bruyn* d'Anversa si scelse per modelli Alberto Durer, e Luca di Leyde, ma perfezionò il gotico. Non conobbe il chiaroscuro, e amò la secchezza. I suoi panneggiamenti hanno della grazia, e alcune sue donne della bellezza.

I Francesi riceverono tardi l'incisione. Il loro primo incisore fu *Gio. Duvet* o *Danet* nativo di Langres che incideva a Parigi nel 1550. Si cita anche *Natal Garnier*, e *Stefano de Laulne*.

30. Ma *Leonardo Gaultier* merita d'esser distinto per aver inciso il Giudizio di Michelangelo meglio di *Martino Rota*. Egli lavorava verso il principio del secolo XVII, quando l'acqua forte, fin allora negletta, divenne un passatempo di alcuni artisti, e poi la gloria di molti.

31. *Gio. Lanfranco* allievo de' Caracci n. a Parma nel 1581 m. a Roma nel 1647. Buon pittore, ma tra gl' incisori non è di quelli che maneggiaron bene la punta.

32. *Cornelio Schur* d'Anversa n. 1590 m. 1676, pittore e poeta, incise all'acquaforte le sue composizioni di apparato con finezza.

33. *Francesco Perier* di Maçon n. 1590 m. a Roma 1660 fu discepolo di Lanfranco, e incise all'acquaforte gran numero di sculture antiche, ma le sole attitudini, senza curarsi del disegno e del carattere. L'incisore ha da copiare i capi d'opera dell'arte con precisione e colla più esatta fedeltà.

34. *Giacomo Callor* gentiluomo Lorenese n. a Nancy 1593 m.

1635 fu il primo che si diede tutto all'acquaforte. Egli scappò dalla casa paterna, e andò a Roma per abbandonarsi interamente al disegno. Passò a Firenze, e vi prese la maniera caricata di Michelagnolo colà dominante. Trattò con forza le piccole figure, e si fece pesante e freddo. Le sue opere migliori sono la Tentazione di S. Antonio, la strada di Nantes, le fiere, le miserie della guerra, la passione, il parterre, la veduta del ponte nuovo, il ventaglio. Non volle incider la presa di Nancy fatta da' Francesi, e rispose al Cardinal di Richelieu che si farebbe tagliar il pollice piuttosto che impiegar la sua mano contro l'onore della sua patria.

35. *Antonio Van-Dyck* d'Anversa n. 1599 m. 1641, pittore celebre specialmente ne' ritratti. Incise all'acquaforte con entusiasmo, con tocco maschio e sicuro, senza curarsi della proprietà. Le sue teste di Vorsterman, di Frank, di Snellincz ec. respirano; quella di Mellery è tutta di carne.

36. *Claudio Gellée* detto il *Lorenese* nato in Champagne 1600 m. 1682 in Roma, ha inciso collo stesso effetto che metteva ne' suoi paesi.

37. *Brebierte* fiorì verso il 1636. La sua punta non è molto grata.

38. *Vincislao Hollar* da Praga n. 1607 m. 1677 di famiglia nobile rovinata dalla guerra. I suoi tagli sono ristretti e aspri. E' stimato il ritratto di Alberto Durer.

39. *Stefano della Bella* Fiorentino n. 1610 m. 1664 è il principe degl' incisori in piccolo, come G. Audran lo è degl' incisori di storia. Le sue incisioni pa-

non dipinte colla punta. V'è una certa negligenza pittoresca più gradevole de' tagli i più esatti. Tocco piccante, color soave, e amabil varietà, benchè i suoi lavori sieno quasi sempre gli stessi; piccole linee diversamente inclinate, incrociate, riavvicinate e confuse insieme.

40. *Pietro Testa* n. a Lucca 1611 s' affogò nel Tevere 1649. Vivace, e alquanto magro. Il suo S. Girolamo del Domenichino è d'una bella acqua forte.

41. *Abramo Basse* m. 1687 in Parigi fu imitatore di Callot. La sua Carità, e le nozze di Luigi XIV. son pregevoli. Egli s' impegnò a imitar col bolino l'acquaforte, e l'acquaforte col bolino. Ma a che servono tali impegni? Crearsi delle difficoltà per il piacere di vincerle, è una vittoria vana, che darà sorpresa e niente altro. Dacchè si hanno degli strumenti, si adopera quello che più conviene per eseguire con facilità e a dovere. Egli scrisse su l'Architettura e su la Prospettiva. La sua opera *su la maniera d'incidere all'acquaforte e a bolino* è stata aumentata da M. Cochin.

42. *Salvator Rosa* Napoletano n. 1615 m. 1673, pittore, poeta, incisore magro e trascurato, ma vivace.

43. *Sebastiano Bourdon* n. a Montpellier 1616 m. 1671 più rimarchevole per la composizione che per il lavoro.

44. *Benedetto Castiglione* Genovese n. 1616 m. 1670 pieno di gusto, tagli corti, scherzi di punta, graffi che incantano, come la Bella.

45. *Gio. le Pôtre* Parigino n. 1617 m. 1682, di gusto, ma non

sempre di buon accordo. Fu d'una famiglia feconda di artisti.

46. *Francesco Chauveau* Parigino n. 1620 m. 1676 lavorò in piccolo con dolcezza, ma col bolino fu freddo.

47. *Cornelio Bloemaert* n. in Utrecht 1603 m. in Roma 1680. Introdusse una nuova maniera d'incidere a bolino. Egli si segnalò per la bellezza de' tratti, per il talento ancora ignoto delle degradazioni insensibili de' lumi alle ombre, e per la varietà de' toni secondo la differenza de' piani; ma non variò i lavori secondo la varietà degli oggetti. Il suo grano tende sempre al quadrato, ha del riposo e della trasparenza, ma non ha merito che quando è ben situato, nè conviene a tutto. Il suo tratto tende al circolare. Per tutto questo egli cadde in mollezza, e nel freddo. La sua migliore stampa è il *Tabita del Giudeo*.

48. *Carlo Audran* Parigino n. 1594 m. 1674 fu dello stile di Bloemaert.

49. *Stefano Baudet* Francese n. 1598 m. 1671 incise sul gusto di Bloemaert, e vi unì l'acquaforte, che esige maggior purezza. Ha qualche merito il suo *Vitello d'oro del Pussino*.

50. *Michele Natalis* esagerò il grano di Bloemaert.

51. *Egidio Rousselet* Parigino n. 1614 m. 1685, benchè fosse nella maniera di Bloemaert, variò più i suoi tratti. Le sue quattro Forze d'Ercole di Guido, e il Cristo di Tiziano sono d'un lavoro soave e piccante.

52. *Guglielmo Vallet* Francese lavorò verso la metà del secolo scorso in uno stile largo e colorato.

53. *Francesco Poilly* Francese n. 1622 m. 1693. disegnò bene, ma incise con freddezza: La sua migliore stampa è S. Carlo Borromeo che comunica gli appestati.

54. *Nicola Pisau* Parigino n. 1633 m. 1676 andò sul fare di Poilly, ma con tagli più forti. E' un capo d'opera la sua Sacra Famiglia di Raffaello.

55. *Guglielmo Chasteau* di Orleans n. 1633 m. 1683. Incise a bolino molte opere di Pussino sullo stile Poilly. Son preferibili le sue stampe all'acquaforte, ch'è la vera pittoresca.

56. *Elia Hainzelman* di Augusta allievo dell' antecedente e di Poilly. Gio. Hainzelman suo fratello fu pure incisore a Parigi.

57. *Francesco Spier* di Nancy n. 1643 m. 1681. Nissinó ha saputo variare il bolino meglio di lui. Il ritratto del Conte Marsciano è bello, e bellissima la Madonna del Correggio: fu venduta per 50 zecchini nella vendita di M. Mariette.

58. *Gio. Luigi Rouillet* d'Arles n. 1645 m. 1699. Purità di disegno, espressione, bellezza di lavoro. La sua stampa delle Marie d'Annibal Caracci, è ammirabile.

Bloemaert co' suoi imitatori introdusse nelle Stampe il chiaroscuro, che è una degradazione seguita del lume il più puro all'ombra la più forte. Così l' incisione acquistò la perfezione della pittura a chiaroscuro. Rubens insegnò agl' Incisori a fare stampe che imitassero le pitture colorite. Questa scoperta diede un gran pregio all' incisione: le somministrò il mezzo di esprimere non già il colore stesso, questo è impossibile, col bianco e col

neto, ma il valore e l' effetto de' colori proprj. Così gl' Incisori son divenuti Coloristi. Col chiaroscuro non potevan prima rappresentare che quadri della Scuola Romana, e dopo Rubens e Vandick possono esprimere il colorito della Scuola Veneziana e Fiamminga.

Gl' Incisori che lavorarono sotto Rubens e Vandick sono i seguenti.

59. *Pietro de Jode* d'Anversa n. 1602. Gusto e finezza, ma talvolta secco.

60. *Pietro Southan*. Nelle parti è disordine, l' insieme è bello sì nel bolino, che all' acquaforte. Nelle sue stampe egli è pittore.

61. *Pietro Van-Sompelen* allievo dell' antecedente, ebbe finezza di punta. Bella è la stampa de' discepoli in Emaus di Rubens.

62. *Gio. Suydernef* piccolo, duro, secco, ma fermo, ben impastato, espressivo, colorista.

63. *Roberto Van-Voerst*. I suoi ritratti d' Inigo Jones, del Conte di Pembrock, di Vouet, e di se stesso, fatti da Vandick, sono incisi che pajon coloriti.

64. *Luca Vorsterman*. Bolino pittoresco, ma un po' secco ne' contorni. L' adorazione de' Magi di Rubens è una bella stampa con tutte le varietà convenienti.

65. *Paolo Pontio* prediletto da Rubens s' immortalò nel Tomiri, e ne' ritratti del Marchese Leganes, del Marchese di Santa Cruz, di D. Carlo Colonna, di Steenvick, di Rubens.

66. *Schelte Bolswert* di Frisia, altro prediletto di Rubens. Manneggiò il bolino all' uso dell' acquaforte, e fece le belle stampe

di S. Cecilia, di S. Paolo, dell' Assunta, la caccia de' Lioni, l' educazione di Giove, la morte di Argo ec. Rubens ritoccava col lapis le prove, e l' incisore ritoccava i rami. Dovrebbero gl' Incisori farsi docili ai Pittori e ai Disegnatori.

67. *Guglielmo Hondio*. Uno de' migliori allievi di Rubens. Il suo ritratto di Franck del Vandick è uno de' più belli.

68. *Hendrick Snyers* d' un lavoro largo e pastoso, ma non così pittoresco come i precedenti.

69. *Pietro de Ballicu* d' Anversa non riuscì benissimo ne' ritratti, ma diede buon effetto alle sue stampe, fra le quali spicca S. Atanasio di Rembrandt.

Gl' Incisori formati da Rubens non ebbero successori degni. Le opere furono disprezzate in Italia, perchè il disegno non era scelto, nè puro: *sembrava il Fiammingo*. La Francia fece eco: poi lodò, ma non imitò.

70. *Claudio Mellan* di Abeville n. 1601. m. 1688. è l' idolo degli amatori per la destrezza di rappresentar le forme e i chiariscuri con un sol rango di tagli gonfi o diminuiti secondo il bisogno. Questa singolarità è tutto il suo merito. Egli però non vi metteva alcuna pretensione. In questa economia di lavoro e gli pose della forza. Con questa manovra le sue stampe avrebbero avuta l'apparenza di acciaio, se il suo taglio fosse stato netto e brillante, come amano gli odierni Amatori che preferiscono la manovra all' essenza dell' Arte. La sua Figlia di Jetro, il S. Francesco, il Volto Santo, il ritratto di Peirese, hanno del pregio. Egli ebbe la flemma di far

due volte a penna il disegno del Volto Santo.

71. *Gio. Giacomo Thourneysen* di Basilea n. 1636 m. 1718 sul gusto di Mellan.

72. *Rembrandt Van-Rhin*. V. Scuola. Libertà vagabonda, disordine pittoresco, tocco facile, rara intelligenza di chiaroscuro, tratti all' azzardo, caratteri differenti ec. rendono le sue stampe di una grazia che incanta. La indestrezza in aguzzar la punta e a maneggiarla gli fu felice per i toni pittoreschi. Di rado usò il bolino, nè si curò di renderlo netto, ma sempre pittoresco. Fece anche delle acquaforti grossolane, ma sempre vivaci. Ritoccava ancora in varie maniere, come si osserva nel suo *cento fiorini*, ch' è un Cristo che sana ammalati. La famosa stampa del Banchiere Wtenbogard è alla punta secca. A. Bartsch pubblicò il Catalogo di tutte le stampe di Rembrandt, e de' suoi allievi, 4. Vienna 1797.

Tra i molti imitatori e allievi di Rembrandt si distinguono i seguenti

73. *Ferdinando Bol*, 74. *Gio. Giorgio Van-Uliet*, 75. *Gio. Lievens*, 76. *Salamon Koniek*, tutti pregevoli nella manovra.

77. *Gregorio Huret* di Lion n. 1610 m. 1670. Incise i suoi disegni come se fossero dipinti; effetti larghi e piccanti, teste espressive, panneggiamenti ben disposti, accessori ricchi, ma senza lusso, bolino ben maneggiato senza ricercatezza, facile e pastoso. Merita più fama.

78. *Gio. Lutsma* d' Amsterdam. E' noto per quattro ritratti incisi o *cisellati* col martello: *opur mallei*, opera di martello, egli

vi metteva sotto. Sono punteggiati con dolcezza. Se egli avesse fatto imprimere i suoi rami con polvere di amatita rossa, o di lapis nero stemprato nell'olio, avrebbero imitato il lapis, invenzione vanamente disputata fra François e Desmorteau.

79. *Michel Durigny* n. 1617 m. 1663. Le sue acquaforti son dure.

80. *Israel Silvestre* di Nanci n. 1621 m. 1691. Le sue stampe sono sul gusto di Callot, e della Bella.

81. *Gio. Perne* di Roano n. 1613 m. 1700. Le sue cattive incisioni hanno il merito di esprimere i caratteri degli Autori. Egli incise molte opere di Pussino.

82. *Nicola Berghem* d'Harlem n. 1624 m. 1683. buon pittore di paesi, e buon incisore all'acquaforte; specialmente nelle bestie può servir di modello.

83. *Carlo Maratta* da Camerino n. 1615 m. 1713, incisore magro.

84. *Cornelio Wisscher* Olandese fiori nel 1660. Gli artisti gli accordano la palma dell'incisione. Maneggiò il bolino puro con tutti gli scherzi pittoreschi dell'acquaforte. Il ritratto di Gelio Bouma è sorprendente: tutto vi è espresso con verità delicatamente. Coll'evitare l'apparenza dell'arte giunse al colmo dell'arte. I suoi due fratelli Gio., e Lamberto furon anche buoni incisori.

85. *Giuseppe Maria Mitelli* Italiano incise all'acquaforte con gusto la Galleria d'Annibal Carracci. La sua Notte del Correggio ha più del Correggio dell'altra posteriormente incisa nella Galleria di Dresda.

86. *Gio. Morin* Parigino m. 1660. Sono stimati i suoi ritratti

colle carni punteggiate all'acquaforte.

87. *Gio. Boulanger* che fiori verso la metà del Sec. XVII punteggiò a bolino senza accordo. Questi due Artisti sono gl'inventori dell'incisione punteggiata, che è ora alla moda in Inghilterra e in Francia.

88. *Roberto Nanteuil* di Reims n. 1630 m. 1688. E' de' più stimabili incisori per la varietà, per la morbidezza, e per il valore de' t'oni differenti per esprimere i colori; ma egli non fece che ritratti. Ne fece de' grandi al naturale. Quello della Regina Cristina è tutto di punti, quello di Molé è tutto di tagli. I suoi capi d'opera sono quelli dell'Avvocato di Olanda, di Pomponne, di Millard.

89. *Andrea Picard* Parigino n. 1631 m. 1721. Frappose l'acquaforte al bolino. Incider Correggio il più armonioso de' Pittori in una maniera secca, dura, e senza accordo, è un delitto di lesa Arte.

90. *Pietro Santo Bartoli* da Perugia n. 1635 m. 1700. Il suo merito è d'aver incisi i monumenti di Roma. Il suo disegno però non è l'antico, è ammannierato, è suo proprio, ne' contorni è più tondo che fiammeggiato. La sua acquaforte è regolata.

91. *Antonio Masson* d'Orleans n. 1636 m. 1700 celebre per la pieghevolezza del bolino, e per la giustezza de' toni nell'esprimere i roni e gli effetti della natura. Egli era stato armajuolo, cisellatore, pittore. Sarebbe stato compito, se non avesse avuta la piccola pretensione di stuprefare il volgo degli amatori con tratti bizzarri. Il ritratto di Or-

messon è bello, ma ne' capelli spicca l'affettazione. Quello di Federico Guglielmo ha il naso tagliato in forma di pera, e il mento a spirale. Quello di Carlo Patin respira, brilla colla più mirabil verità, e colla maggior libertà di lavoro, ma i tagli son bizzarri. La sua più grand' affettazione fu in distaccar i capelli e i peli per renderli volanti. Nella sna famosa stampa de' Discepoli in Emaus di Tiziano, quel cane co' peli rizzati pare un cane di paglia. Non è già vero che Masson incidesse colla sinistra, e colla destra girasse il rame: egli incideva come gli altri; e ognuno che abbia da fare in tagli rotondi le prunelle dell' occhio, ha colla sinistra da girar il rame, e colla destra spinger il bolino verso la sinistra.

92. *Claudina Boussonet Stella* nara a Lion 1636 m. 1697, nipote di Giacomo Stella buon pittore, merita fra le donne il primato nell' incisione, di cui ella possedè la vera scienza. E niun uomo meglio di lei ha saputo esprimer il carattere delle opere di Pussino. Ella superò Pesne, e indicò il colorito anche meglio di G. Audran. Ne fanno riprova le sue stampe de' zoppi al Tempio, il Calvario, Mosè salvato, il Colpo allo scoglio, e altre incisioni ch' ella fece de' quadri di Pussino. Ella avanzava considerabilmente i suoi lavori all' acquaforte, e non v' impiegava il bolino che per accordarli. Antonina sna sorella incise storie, ma con minor successo.

93. *Sebastiano le Clerc* n. a Metz 1637 m. 1714 uomo di scienze, e nell' incisione nobilitò lo stile di Callot. Maneggiò be-

ne l'acquaforte, nè si servì del bolino che per rendere più gradevole la punta. L'ingresso d' Alessandro in Babilonia, l'Accademia delle scienze, il Louvre, i paesi, le fabbriche, le acque sono d'un gusto squisito. La sua incisione è spesso d'un solo raggio, non della grazia scherzevole di Stef. della Bella, ma ferma e conveniente ai soggetti nobili.

94. *Adamo Perelle* Parigino n. 1638 m. 1695 celebre per i suoi paesini ornati pittorescamente di fabbriche, e incisi con grazia. *Nicola Perelle* incise il Pussino con durezza e senza accordo, su l'andare di Dorigny.

95. *Carlo Simonneau* di Orleans n. 1639 m. 1728. Faceva lavorar molto la punta su le mezze tinte e su i piani remoti, e riservava il bolino per le parti più vigorose.

96. *Laigi Chastillon* di Champagne n. 1639 m. 1734, pittore a smalto, e incisore senza dolcezza, e senza accordo.

97. *Alessio Loir* Parigino n. 1640 m. 1713, largo, facile, espressivo, variato. La sua Strage degl' Innocenti di Le Brun, la Deposizione sono stampe pregevoli. Ma la sua acquaforte è troppo quadrata e seria.

98. *Gerardo Lairesse* Liegese n. 1640 m. 1711, vario nella composizione, incisione mediocre, disegno scorretto.

99. *Valentino le Febvre* di Bruxelles. Indicò bene la composizione Romana. Ma i suoi Paoli Veronesi che cosa sono senza colore?

100. *Francesco Bauduin* merita d'essere studiato nelle sue foglie d'alberi.

101. *Gerardo Audran* di Lion n.

n. 1640 m. 1703. La sua famiglia fu d' Incisori, e egli la immortalò. Eccellente gusto di disegno fin a migliorar gli originali, e frattanto imitarli fedelmente. Se una figura nell'originale è 10 volte maggiore di quello che ha da essere nella stampa, e se un membro di questa figura è troppo esagerato nell'originale, per renderlo elegante nella stampa, bisogna rientrarne il contorno $\frac{1}{10}$ parte della grossezza, e

questa correzione diviene $\frac{1}{100}$ impercettibile, e più impercettibile ancora se è $\frac{1}{500}$. Così un incisore

abile nel disegno può correggere il pittore senza offenderlo; al contrario l'ignorante di disegno può guastare senza che il maestro si accorga come sia stato contraffatto, e copiato con fedeltà. All'intelligenza del disegno Audran uni il maneggio della punta e del bolino: con questi strumenti egli dipinse i suoi rami. Belle serie di tagli corti in una negligenza apparente; lavori grezzi all'acquaforte pura e a bolino puro, punti all'azzardo fanno la magia delle sue stampe. Egli non può avere imitatore; per incider come lui, bisognerebbe esser lui stesso. L'Ennea, e la S. Agnese del Domenichino, la Donna adultera, il Tempo e il Pirro del Pussino, le Battaglie di le Brun ec. sono capi d'opera d'incisione. Ora gli amatori amano il leccato. Onde se Audran rinascesse, avrebbe da distrugger la sua arte, per trarne la sua sussistenza.

102. *Michele Corneille* Parigino n. 1642 m. 1708. Lavorò di

gusto e con morbidezza l'acquaforte, e accordò bene col bolino.

103. *Gio. Luiken* d'Amsterdam n. 1640 m. 1712, abbondante e ricco di composizione, ma non di accordo e di varietà.

104. *Gerardo Edelinck* d'Anversa n. 1649. m. 1700. Grande in tutto, e d'una facilità sorprendente. La sua Madalena di le Brun ha un colorito che si desidera nell'originale. La S. Famiglia di Raffaello, la Famiglia di Dario, il Cristo cogli Angeli, i ritratti di Dejardin, de le Brun, di Rigaut, di Champagne, sono stampe d'una vivezza e d'un lavoro insuperabile.

105. *Pietro Van-Schuppen* d'Anversa m. 1702 uno de' migliori incisori a bolino, e corretto nel disegno. La sua Vergine di Raffaello, e i ritratti sono assai belli.

106. I due fratelli *Pietro* e *Francesco Aquila* di Palermo si contraddistinsero nel fine del secolo scorso nell'acquaforte nelle opere de' Caracci, e di Maratta. Sono rimproverati di magrezza.

107. *Nicola Dorigny* figlio di Michele n. 1647. m. 1746. Unì la punta al bolino con facilità, ma con disegno non puro. La sua Deposizione del Volterra, la Trasfigurazione di Raffaello, e i di lui Cartoni conservati a Hamptoncourt gli danno celebrità. Le sue acquaforti sono men che mediocri.

108. *Luigi Cheron* Patigino n. 1660 m. 1723. La sua incisione è di buon grano, ma i tocchi son poco vivi, e le masse poco incavate. Sua sorella Elisabetta incise mediocrement, fu miniatrice, musica, poetessa, e im-

rd l'Ebraico per meglio poetare la Bibbia.

109. *Antonio Coppel* Parigino n. 1662 m. 1722, primo pittore del Re, e buon incisore all'acquaforte. Il suo Democrito è pieno di gusto, di vita, e di facilità. Il disordine apparente de' tagli ne' panneggiamenti non toglie niente alla bellezza.

110. *Benedetto Audran* di Lion n. 1661. m. 1721, senza aver posseduto il gusto di suo Zio Gerardo fu un buon incisore, come si vede nel suo Alessandro ammalato di le Seur.

111. Suo fratello *Gio.* n. 1667 m. 1756 esprime bene il Ratto delle Sabine di Pussino.

112. *Gasparo Duchange* Parigino n. 1662 m. 1754. Niuno meglio di lui ha accordato con più morbidezza e proprietà i lavori di punta con quelli di bolino, senza cadere nel freddo. Egli ha trovato il grano più favorevole per le carnagioni del bel sesso. Fatto a posta per incider Correggio, di cui sono bellissime le stampe di Io, di Leda, e di Danae.

113. *Roberto Van-Auden-Aert* di Gand n. 1663 m. 1743. Quando imitò Bloemaert all'acquaforte, non fece il giusto risparmio del grano, il quale esige la purità del bolino puro. Incise meglio sul fare di Carlo Maratta. La morte della Madonna, il martirio di S. Biagio sono buone stampe.

114. *Bernardo Picard* Parigino n. 1663 m. 1733. Ebbe flessibilità, e poi diede nel leccato. La sua migliore stampa è il Dario di le Seur su lo stile di Audran.

115. *Pietro Drevet* il Padre di

Lion n. 1664 m. 1739 buon incisore.

116. *Girolamo Ferroni* Italiano, punta magra, poca speriienza di bolino per impastare i lavori preparati all'acquaforte, ma corretto nel disegno, e lodevole nella disposizione.

117. *Claudio Gillot* di Langres n. 1673 m. 1722. Ha maneggiata la punta con finezza e con effetto senza ricorrere ai toni vigorosi, e ai gran mezzi del chiaroscuro.

118. *Francesco Cbereau* di Blois n. 1680. m. 1729. Risparmio i punti nelle carni, risparmio giudizioso, poichè se sono un po' lunghetti, corrono rischio di comparir peli. Masson ne faceva uso per legare le più deboli mezze tinte co' lumi. Sono rimarchevoli i ritratti di Bouma, del Cardinal de Fleury, e di Polignac.

119. *Giacomo Frey* di Lucerna n. 1681 m. 1782. Per le carni e per i drappi trovò un grano piacevole. Il rombo domina nella combinazione de' suoi lavori; i punti ben risentiti nell'acquaforte disposti come tagli incrociati e accompagnati da lavori più dolci, danno morbidezza alle carni e alle mezze tinte. Le sue stampe danno buon colore e armonia. La sua manovra è stata adottata da Kilian, e da Strangé, e da Wagner, e da Bartolozzi.

120. *Luigi Desplacés* Parigino n. 1682 m. 1739. Andò presso Audran, ma ne restò lungi: non n'ebbe l'impasto pittoresco.

121. *Carlo Dupuis* Parigino n. 1685 m. 1742, allievo del Duchange riuscì valente incisore, come si scorge nello Sposalizio della Madonna.

122. *Gio. Battista Budet* Parigino n. 1686 m. 1755, celebre pittore e incisore di bestie.

123. *Nicola Dauphin Beauvais* Parigino n. 1687 m. 1763. debole.

124. *Carlo Nicola Cochin* il padre, Parigino n. 1688 m. 1754 buono nelle figure di mediocre grandezza, non nelle grandi.

125. *Simon Enrico Thomassin* Parigino n. 1688 m. 1741, surpassò suo padre Simone. Il suo fare libero e pittoresco si osserva nel ritratto del Cardinal de Fleury sostenuto da Diogene che ha trovato un uomo.

126. *Anna-Claudio Filippo de Tubieres Conte de Caylus* n. 1692 m. 1765 Parigino. A chi non è noto il suo merito per l'erudizione, e per l'intelligenza delle belle Arti? Egli si dilettò anche d'incidere all'acquaforte, e benchè ritoccate da artisti le sue stampe non hanno altro pregio che di conservare qualche pezzo di antichità.

127. *Giacomo Chereau* di Blois n. 1694 m. 1759 fratello di Francesco. Molto belli sono i ritratti ch'egli incise, fra gli altri quello di Gio. Soanem Vescovo di Senz, e il suo David.

128. *Federico Hortemels* si contraddistinse per la morbidezza. Questo pregio importante si fa raro, perchè si vuol esser d'un'eccessiva proprietà, e si ha timore di guastarla collo slargar i tagli. L'incisione non può esser morbida, se i tagli non sono larghi, come il pittore non può dare morbidezza se non carica di colore il pennello. Gli si rimprovera d'aver usati punti tondi troppo grossi nelle carni. Ma-

ria Maddalena sua figlia sposa di Carlo Nicola Cochin il padre è tra' buoni incisori.

129. *Nicola Dupuis* n. 1695 m. 1770 fratello di Carlo, e allievo di Duchange, incise prima di bolino e di punta, e poi di bolino puro, in cui conservò la libertà dell'acquaforte. Il suo Enea con Anchise è una buonissima stampa. Rappresentò con forza i piani. Soleva modellare i lavori de' suoi rami.

130. *Pietro Drevet* il figlio, Parigino n. 1697 m. 1739 eccellente in caratterizzare ogni soggetto. Non affettò il maneggio del bolino: questo non è lo scopo dell'arte, ma un mezzo per arrivare alla perfezione dell'arte. E tanti e tanti si fermano al mezzo come suppo. I suoi ritratti di Bossuet, e di Simon Bernard sono perfetti.

131. *Giacomo Houbracken* Olandese n. 1698 m. vecchio. Non la cede a Drevet, e lo supera nell'arditezza del taglio, e nella forza del colore. Il suo Tommaso Moro d'Holbein n'è un esempio. Peccato che non fu sempre uguale. Lavorò molto per la Collezione de' ritratti degli Uomini Illustri d'Inghilterra; il primo volume uscì in Londra nel 1743, e il secondo generalmente inferiore nel 1752.

132. *Lorenzo Cars* m. a Parigi nel 1766. Uno de' migliori incisori di questo secolo, ma troppo molle. Il suo Ercole in conocchia n'è una prova.

133. *Pietro Sublegras* di Uzes n. 1695 m. 1740 pittore di professione, incise all'acquaforte con qualche gusto.

134. *Tommaso Worlidge* di Piemburgo n. 1700 m. 1766 si propo-

pose per esemplare Rembrandt, e nol capì.

135. *G. Wagner* incisè a Venezia sul fare di Frey, facile, largo, morbido, ma non seppe esprimere il colorito della Scuola Veneziana.

136. *Francesco Vivàrez* Francese stabilito a Londra, ha inciso bene il paesaggjo.

137. *Gio. Double* d' Abeville n. 1703 m. 1763. La sua Contessa de Fuquieres è una bella stampa; le altre no, per colpa degli amatori.

138. *Gio. Marco Pitteri* Veneziano n. 1703 m. 1767 incisè d' una maniera sua propria, da non imitarsi. Non incrociò i tagli in sensi diversi, come ordinariamente si pratica; non usò il modo di Mellan d' un solo tango di tagli secondo l' andamento degli oggetti. Egli copriva i suoi rami di tagli leggeri perpendicolarmente o diagonalmente, li profondava in qua in là come punti allungati per dare più o minor forza secondo richiedeva il contorno e il chiaroscuro. Malgrado questa bizzarria le sue stampe hanno qualche vetità e del colore.

139. *Gio. Battista Piranesi* Veneziano. E chi ha inciso più di lui in Architettura? Avrebbe pubblicato meno, se fosse stato meno capriccioso.

140. *Giorgio Federico Schmidt* di Berlino n. 1712 m. 1775. Ha voluto far mostra dell' arte, andando su le tracce di Rembrandt. Il ritratto de la Tour è una stampa bella.

141. *Pietro Aveline*. E' stimato il suo Paesaggio, e la sua Follia.

142. *Gio. Giacompo Balechou* d'

Atles n. 1715 m. 1764. Niuno è pareggiabile a lui per il maneggio degli strumenti: questo è tutto il suo gran merito; piccol merito, se non conduce allo scopo dell' arte, e non ve lo condusse, perchè egli si fermò ai soli strumenti. Fu ammirato dagli amatori, ed egli divenne il capo corruttore dell' arte. La sua S. Genevieve del Vanloo ha più fama che pregio.

143. *Giacomo Filippo Lebas* Patigino n. 1708 m. 1782. E' il primo che dopo Rembrandt abbia posta in voga la punta secca. Fu di gusto. Ma non molto scrupoloso in metter il suo nome su lavori mediocri de' suoi allievi, sicuro che gli amatori non se ne accorgerebbero.

144. *Gio. Giacomo Flipart* incisè prima d' una maniera larga, morbida e impastata. Considerando poi che l' incisione è una pittura a chiaroscuro, in cui convien nascondere que' tagli che lascian de' bianchi disgustosi, si diede a farne de' stretti, e poi de' secondi, de' terzi, e anche de' punti, così che su la vernice il rame pareva fatto. Lo faceva indì mordere leggermente dall' acquaforte, e lo ripigliava col bolino con gran pazienza. Con questa pazienza egli ha operate stampe mirabili.

145. *Claudio Enrico Watelet* Patigino n. 1718 m. 1786. Amatore intelligente, e incisore mediocre sul gusto di Rembrandt.

146. *Gio. Luigi Lorenese* m. 1758 a Pietroburgo pittore. Le sue incisioni all' acquaforte non hanno che il vigore del tocco.

147. *Giacomo Aldamer* d' Abeville n. 1727 m. 1788. Le sue stampe hanno della soavità. Abbor-

borriva le nere, patagonandole agli strioni che incapaci d'imitar la natura si danno alle smorfie.

148. *Guglielmo Wynne Ryland* Inglese n. 1732 m. 1783. Ha per così dire dipinto col bolino e colla punta. Con tutta la sua riputazione, e colla sua fortuna, ebbe la disgrazia di cadere in un delitto di falsità che gli meritò la forca, e l'ebbe.

149. *Salamone Gesner* di Zurigo n. 1734 m. 1788. Poeta, stampatore, disegnatore, pittore, e incisore. Le sue stampe di cui egli ha ornati i suoi famosi *Idylli*, sono belle, morbide, ben toccate colla punta e col bolino. Vi si desidera disegno più corretto, più espressione e più bellezza nelle teste. I siti sono felici, e il color è vero.

150. *Guglielmo Woollet* n. 1735 m. 1785 in Londra. Eccellente ne' paesaggi. Ma il suo stile nella storia non è degno d'imitazione.

INGRATO. Gli oggetti che per quanto si maneggino, non si prestano nè corrispondono alla intenzione dell'artista, sono detti *ingrati*.

Tali sono gli oggetti fuggitivi, come le tempeste. Tali sono anche tutti gli splendori de' lampi, e d'ogni lume, e d'ogni corpo brillante. E tali sono parimente alcune sensazioncelle che si vorrebbero esprimere in certi soggetti, e dagli dagli, non vi si riesce; si dà anzi in caricature.

E tu, Artista, perchè tratti con *ingrati*? Conosci prima gli oggetti, ed esamina quel che le tue spalle possono portare. Chi ha ingegno ricco e generoso sa confonder gl'*ingrati*, e sa ingannarli. All'artista mediocre

tutto è *ingrato*. Ma per quanto sia mediocerrissimo, conservi per tutta la sua vita *gratitudine* a' suoi maestri.

INGRESSI di città sieno liberi, moltiplicati in ragione della grandezza del ricinto, e dell'affluenza del popolo, e ornati convenientemente fuori e dentro. Al di fuori sia un lungo stradone fiancheggiato da viali d'alberi diversi, con fontane, con poggiuoli, e avanti alla porta sia un ampio spiazzo. La Porta vuol esser ad arco trionfale che introduca ad una piazza ben caseggiata, donde partansi alcune strade belle conducenti quali al centro della città, e quali agli estremi, e tutte terminate da qualche oggetto gradevole. Tali ingressi che città annunziano!

L'*Ingresso* delle abitazioni deve esser nel mezzo della facciata. Un edificio grande richiede più *ingressi*, ma sempre con regolarità. La decorazione deve corrispondere al carattere dell'edificio. L'essenziale è d'esser senza imbarazzi, di facil accesso, netto, e arioso fuori e dentro.

INIGO JONES Inglese n. 1572 m. 1652. Da giovinetto fu pittor di paesi. Viaggiò per l'Europa, e divenne buon architetto. Egli introdusse in Inghilterra la buona architettura. Fin al 1625 Londra era quasi tutta di legno. Il Conte d'Arundel fu il primo a fabbricar di pietra per i particolari. Le prime opere di Jones sentiron ancora dell'agresto, onde egli ritornò in Italia per depurarsi. Le sue principali fabbriche sono: a Whit-Hall il sontuoso edificio detto *Banquet-tin-house*, o sia sala d'udienza;

ba-

basamento rustico, indi un ordine jonico, e poi un composito con un attico balaustrato. Questo non è che il padiglione d'un palazzo immenso con sette cortili, non mai eseguito. Nel parco di Greenwich un palazzo con basamento rustico, che sostiene una loggia di colonne joniche architravate con ringhiera sopra: v'è una sala cuba di 40 piedi. Ne' giardini di Somerset una gran galleria con arcate. Il palazzo di Gunneberg presso Brentford con loggia di colonne corintie troppo larghe. Il palazzo Lindsey a Londra con basamento rustico, su cui è un jonico con attico balaustrato adorno di vasi. L'Ospedale di Greenwich per i marinaj invalidi: edificio della maggior sontuosità; ma era destinato per palazzo reale, e fu creduto conveniente per la marina che arricchisce l'Inghilterra. La Chiesa di S. Paolo a Coven-Jardin d'ordine dorico in una piazza quadrata porticata. L'*Exchange*, o sia la Borsa a spese di Gresham, opera grande, e poco corretta. La Porta e la Scalinata di *Jorck* sul Tamigi in Londra per il Duca di Buckingham: colonne bugnate, con conchiglie da per tutto. Il palazzo di *Pembroke* a Wilton passa per un capo d'opera di sontuosità. Il palazzo Ambersbury per Carleton ha sopra un bel basamento una loggia architravata di colonne composite: la scala contiene entro di se un'altra scala. Molte altre furon le sue fabbriche, e decorazioni per feste. Egli andò sul gusto di Palladio, su cui fece delle osservazioni, pubblicate dal Leoni. Egli fece an-

che una dissertazione sopra *Stonemenge*, mucchi di pietre che si trovano in varie contrade del Nort, e che si attribuiscono agli aborigeni delle nazioni per monumenti di fatti rimarchevoli. Nelle pianure di Salisbury se ne veggono molti, fra' quali uno grande e di pietre sì grandi, che appena 150 buoi possono tirarne una. Esagerazione, che ha fatto immaginare esser quella opera di giganti, o di maghi. Jones fu disinteressato a segno di rinunciare ai suoi appuntamenti, affinchè si levassero i debiti della Corona.

INTERCOLONNJI sono gli spazj fra le colonne. Questi spazj debbon convenire alla solidità, alla comodità, e alla bellezza. Dunque non mai sì spaziosi che la solidità ne soffra nemmeno in apparenza; nè sì angusti che sieno imbarazzanti e inservibili. Se colonne grosse sono troppo vicine, compariscono più grosse; e le colonne delicate troppo distanti sembran troppo delicate. Onde l'intercolonnio *corintio* può farsi di 2 diametri, il *jonico* di $2\frac{1}{2}$, e il *dorico* di 3.

L'uguaglianza degli *intercolonnj* è una bellezza. I moderni pajon poco sensibili a questa bellezza. Al più al più quel di mezzo può esser un tantino maggiore, come nel portico dell'*Panteon*, ma è impercettibile all'occhio. Le colonne angolari debbon esser un po' più grosse, non solo per la solidità, ma anche per comparir uguali alle altre, perchè all'aria aperta compariscono più sottili.

Che cosa sono dunque le colonne accoppiate? Distribuzione vi-

viziosa. Si possono soltanto usare in un edificio isolato, non secondo la lunghezza, ma secondo la larghezza del muro, dove sia questo tanto grosso che una sola colonna non basti a prenderlo. Così è nel Mausoleo di Bacco a S. Agnese fuori di Roma.

INTERESSANTE deve essere ogni oggetto che si rappresenta.

Ogni bellezza è *interessante*, perchè è bellezza. Dunque un soggetto *interessante* non può esser trattato da un artista mediocre.

Un soggetto per *interessare*, deve essere generalmente ben noto; si ha da spiegare da per se stesso. Dunque, Signori Artisti, studiate, e scegliete. Dunque lungi le allegorie. Se la figura allegorica è sorprendentemente bella, *interesserà* per la sua sola bellezza, ma io le volto le spalle impazientato del suo enigma.

Veggio un bambino alla mammella d'una madre pugnalata, e mi scappan le lagrime. Nè cerco di sapere se è per assassini, o per frenetici de la Santa Bartolemi.

Ecco là una bella ragazza che spira in braccio ad un bel giovinotto. Me ne *interessa*, ma assai più quando so essere i due innamorati Piramo e Tisbe.

Un soggetto semplice interessa più di un soggetto complicato. Ne faccia testimonianza l'Apollo, la Venere, il Giove, il Gladiatore ec. Una Madalena trattata da Correggio o da Mengs *interessa* più di tutte le macchine di Lanfranco e di Pietro da Cortona. Se a questa Madalena si unisce una matrona consolatrice, l'interesse si debilita, è diviso, è distratto.

Entro in una numerosa assemblea, e non veggo che una folla di differenti figure. Quanta gente! Ne adocchio qualcuna che m'interessa, e mi attacco a lei; vorrei esser con lei solo, e m'indispettisco contro coloro che vengono a seccarci.

Quanto meno figure entrano in un'opera, l'*interesse* è più vivo. La grande opera è di far molto col poco. Che cosa saranno dunque le battaglie?

Un ritratto di Tiziano, di Vandych *interessa*, perchè è fatto da mano maestra. Ma *interesserà* più se è di qualche soggetto immortale; e niente se è di chi porta tutto sè nella tomba.

I paesaggi, le feste campestri, gli ammassi di fiori, e di frutti possono anche *interessare*, se sieno espressi con eleganza dilettevole. Ma straccioni, pipanti, ubriachi, deformi qual *interesse* han da produrre!

Gli artisti dovrebbero riguardar l'*interesse* come il primo mezzo della loro riscita; e frattanto è il più negletto. Ma questo *interesse* non ha da far niente con quello della moneta. L'artista deve essere *interessante*, non interessato.

INTONACO. Gli antichi vi usavano molta cura. Se lo avevano da impiegare sul pianterreno, nguagliavano prima ben bene il suolo, e lo assodavano. Indi sul sodo stendevano uno strato di pietruccie, e su questo un altro strato di più piccole impastate con tre quinti di calce se esso pietrame era di fresco tratto dalle cave, e due quinti se proveniva da vecchie demolizioni. Si batteva poi con mazzapicchi finchè il tutto, che doveva esser alto

un

un piede, fosse ridotto a 8 pollici. Su questi due strati se ne metteva un altro di tre parti di tegole peste temprate con una parte di calce, da far l'altezza di 6 dita. Su quest'ultimo strato bene spianato e livellato si metteva il pavimento di marmo, o di mosaico, o d'intonaco, sopra di cui si spargeva del marmo polverizzato finissimo.

Se l'intonaco si avea da fare sopra un solajo, badavan bene gli antichi, che sotto di esso solajo non vi fosse alcun muro che lo toccasse; altrimenti piegando il solajo tra mura, l'intonaco si fenderebbe. Badavano anche di non impiegar tavole di diversa specie di querce: sceglievano anzi quelle della stessa specie, bene stagionate, e le inchiodavano solidamente ne' travi. Indi coprivano il tavolato con paglia, o con felce, per preservarlo dalla causticità della calce; e poi vi stendevano l'intonaco nella maniera suddetta.

Maggiore precauzione prendevano per i luoghi scoperti, specialmente s'erano di legname. Inchiodavano sul primo tavolato un altro che incrociasse il primo. E operando nel modo predetto aggiungevano su l'ultimo intonaco piccoli pezzi di materiale cubici di due dita per ogni verso, col dare 2 dita di pendio ogli 10 piedi. Così la malta ch'era fra le giunture di que' piccoli pezzi non soffriva il gelo; e per meglio difenderla, ogni anno all'avvicinarsi dell'inverno la spalmavano di morgia d'olio. Talvolta per rendere più solide queste terrazze, mettevano sul secondo strato mattoni di 2 piedi in quadrato ben attorati e con-

nessi insieme, e s'incavava loro intorno un canale largo e profondo un dito, e si riempiva di calce stemprata nell'olio. Indi si procedeva nel modo solito, e al disopra si faceva un pavimento di mattoni a spica.

I pavimenti alla Greca, che i Romani usavano nelle camere d'inverno, e specialmente nelle sale da mangiare a pianterreno, erano più comodi che belli. Si faceva un'escavazione profonda 2 piedi, si batteva ben il fondo; vi si stendeva sopra un impasto di scaglie di pietre, di tegole, e di calce, e gli si dava un pendio che terminava ad un canaletto. Sopra a questo si metteva uno strato di carbone pesto e ben battuto; indi un altro di calce, di sabbia fina, e di ceneri, impastate insieme, alto mezzo piede: si livellava, e quando era ben secco, si metteva a polimento. Questo *intonaco* compariva nero, ma era comodo nelle sale de' pranzi, dove cadendo acqua o vino, n'era subito assorbito, e restava sì asciutto, che i *Dapiferi*, i quali servivano ordinariamente a piedi nudi, non vi provavano gl'inconvenienti della umidità.

La durata degl'*intonachi* antichi è mirabile. Basta vederli in Roma, e a Pompei. Distrutti i legnami si manrengon tuttavvia gl'*intonachi* che v'eran di sopra, e sembrano volte; vi si osservano le impressioni delle paglie e delle felci, vi si distingue ogni strato. Questa durata, questa solidità dipende 1. dalla cura di farli bene. 2. dalla maniera d'impiegar la calce. 3. dalla precauzione di batter bene, e di massicciare ogni strato. La calce

ne vuol esser glutinosa e grassa, l'arena esposta lungo tempo all'aria e al sole; se invece d'arena si mette polvere di marmo, si avrà un intonaco *marmurato*. Non si deve soprapporre l'intonaco, se il muro non è asciutto; nè si deve metter uno strato su l'altro, se non sia ben asciutto l'antecedente.

Ne' Bacini convien far un massiccio alto un piede di calce, di cemento, di ciottoli, e con uno strato di argilla al di sopra. Questo è il fondo del Bacino; e l'intonaco vi si conserva a lungo, se la superficie dell'acqua scola facilmente per un buon tubo di scarico. Se il tubo è troppo minuto, l'acqua superflua rigurgita su i labbri, stempera il terreno, su cui è il *bacino*, e lo degrada.

INVENTORI. E' ben difficile sapere i primi inventori delle cose più importanti, perchè niuna è stata inventata bella e intera da un solo. Un' invenzione è per lo più un aggregato d'invenzioncelle provenienti da più mani. L'ultima è la più strepitosa. Sono ignorati anche gl'inventori de' nostri grandissimi *uomini*, benchè riproducansi giornalmente sotto i nostri occhi.

INVENZIONE nelle arti non è una scoperta, ma una *sceita* che l'artista fa degli oggetti convenienti al suo argomento.

Il Pittore e lo Scultore non inventa cose nuove; le prende (le più interessanti) dalla Storia, dalla Favola, dalla Natura, e le traduce nella sua arte. In questa traduzione consiste la sua *invenzione*. Egli deve perciò modelarle nella sua immaginazione, per farle tutte tendere ad uno

Diz. B. Arti T. II.

scopo. Quindi l'*invenzione* abbraccia tutte le altre parti dell'arte, composizione, distribuzione, espressione, chiaroscuro, colorito, panneggiamenti, accessori.

E' l'*invenzione* che caratterizza l'artista: se ella è perfetta, egli è perfetto. La perfezione consiste nell'*unità*. Per quanto varj sieno gli oggetti in un'opera, dall'infimo al massimo debbon tutti concorrere a formar un tutto semplice ed uno, che diletta la vista, tocchi il cuore, e nutrisca la mente. Dunque si ricorra sempre a Raffaello. Egli è il gran maestro dell'*invenzione*. Niuno al pari di lui ha posseduto le parti principali dell'invenzione. Egli ha saputo meglio di chi si sia dare l'espressione conveniente a ciascun oggetto, e al tutto insieme. Le sue figure sono viventi, sono in moto: vi si scorge quel che facevan prima del loro stato attuale, e si prevede quel che hanno da fare dopo, perchè non presentan mai un moto terminato.

Affinchè il soggetto interessi, (se non interessa non val niente), l'artista non deve attendere che al grande, e dar un calcio ai dettagli e agli accessori non necessari. E fra' dettagli son compresi i piccioli accidenti di luce; le tinte troppo varie, e le affettate varietà delle drapperie. Fin ne' Ritratti la grazia e la rassomiglianza consiste più nell'aria generale della fisionomia che nella scrupolosità d'ogni lineamento.

Il grand'oggetto dell'arte è di colpire l'immaginazione. Dunque

C

L'

*L' arte che tutto fa, niente
si scuopra.*

L' Arte non è la storia che deve esporre con fedeltà le cose come realmente sono state. L' Arte ha da abbellire. L' artista non può dire come lo Storico; il mio eroe era gobbo, ma era un valentuomo: l' artista non può rappresentare la grandezza morale che colla grandezza esteriore. Non perciò si farà bello Socrate; il suo ritratto è talmente noto, che se si facesse d' un viso maestoso non si riconoscerebbe più. E se di Esopo non si ha ritratto, la general tradizione della sua deformità vale per tutti i ritratti.

Finalmente quel ch' è più contrario alla grandiosità dell' *invenzione* è la molteplicità delle figure: è impossibile che una non distragga l' altra, e che l' interesse del tutto insieme non ne soffra. In fisica molti piccoli fanno un gran tutto: nell' arte molti piccoli fanno un gusto infinitamente piccolo, niente.

JONICO. Quest' ordine ebbe da principio la colonna alta 8 diametri: i Romani l' accrebbero fin a 9.

La base assegnatagli da Vitruvio è alla rovescia di quel che deve esser ogni base, in cui i membri han da diminuire di forza e d' oggetto a misura che vanno in su: qui è tutto il contrario, il grosso è sul più debole. Nell' antichità non si scorge questa mostruosità. L' hanno bensì praticata alcuni moderni su l' autorità di Vitruvio, il quale non avrà forse scritto mai tale sproposito, sproposito appropriatogli dalle ingiurie della verustà. I Greci non vi posero plinto.

Il suo capitello antico è ordinariamente di due piumaccj o cuscini paralleli, ciascuno legato nel mezzo, onde vengon due fasce ornate di volute. Questo capitello ha l' inconveniente nelle colonne angolari di presentar di faccia un aspetto differente da quello di fianco. Per evitar questo difetto, gli antichi usaron nelle colonne angolari i cuscinetti non paralleli, ma riuniti all' angolo interno, e posero all' angolo esterno una voluta di sbieco. Un altro capitello antico è colla voluta disgiunta a ciascuno de' quattro angoli, come nel tempio della Concordia. Scamozzi lo ha migliorato col lasciar vuote esse volute, ornandole elegantemente con un filetto. Si attribuisce a Michelangelo un altro capitello jonico formato di due piumaccja campane, con due fasce, con un abaco incavato pesantemente in due festoni sospesi agli occhi delle volute, e in quattro mascheroni. Oh che invenzioni!

L' architrave jonico sta meglio con due fasce che con tre: le tre si riserbino per il corintio, per dare così agli ordini la loro conveniente gradazione. Perciò il fregio jonico vuol esser liscio, o con rarissimi ornati.

Alla cornice si sono affettati i più leggieri pezzi di legname, e si è caratterizzata con *dentelli*. Se questi vi avessero luogo, dovrebbero averlo non sotto al gocciolatojo, ma sopra, dove sono realmente i panconcelli rappresentati da *dentelli*. Scamozzi li ha ommessi.

IPPIA è singolarmente encomiato per l' abilità di costruire edifici destinati alla pubblica salute e al piacere. Oggetto vasto e in-

è interessante: abbraccia bagni, spedali, tribunali, saloni di assemblee, teatri ec. Ippia sapeva situar tali edificj vantaggiosamente, distribuirne ben le parti, e decorarli convenientemente, onde risultava comodo, salubrità, diletto. E che altro han d'aver in mira gli architetti?

IPPODAMO da Mileto costruì il porto d'Atene. La sua grand'opera fu Rodi, una delle più cospicue città antiche, disposta a forma d'anfiteatro, ornata di fabbriche magnifiche, di ampie strade, di piazze, di viali, di boschetti, e d'ogni delizia. In Rodi avea luogo tutti gli Dei. Fra tanti tempi quello del Sole era uno de' più strepitosi. Quello di Bacco era decorato di quadri della scuola di Protogene. Quelli d'Iside, di Diana ec. eran capi d'opera d'architettura. Rodi avea pitture e sculture d'un valente superiore a tutte le città della Grecia unite insieme. Avea il suo Colosso fatto in tre anni da Chares di Lindo discepolo di Lisippo.

ISCRIZIONE. Far uscire dalla bocca delle immagini le parole istritte in una striscia fu una gagliofferia de' Cimabue, e di que' Pittorastri che non sapevano altrimenti esprimere i loro soggetti. Simone, verseggiato profumatamente dal Petrarca, dipinse il Diavolo che aveva tentato inutilmente S. Raineri; onde al povero diavolo stracco morto usciva di bocca lo scartoccio *ohimè, non posso più*. E un Sig. Francese della illustre famiglia Levi, discendente incontrastabilmente dalla Tribù di Levi, e in conseguenza parente stretto della Madonna, si fece dipingere ge-

nufesso avanti la sua parente Vergine Madre, dicendole *Buon giorno, Maria*; ed ella rispondeva *Buon giorno, Cugino mio*.

Per tali strambotti le iscrizioni si sono bandite dalla Pittura. Da un estremo all'altro. Ma se le iscrizioni fanno bene, se sono brevi, alle stampe, agli edificj, alle sculture; perchè non staranno bene anche ne' quadri?

Vi stanno a maraviglia, sono anzi necessarie. Raffaello le ha usate, come han fatto altri Pittori. Basta adattarle in sito conveniente. Nella deliziosa Arcadia del Pussino un pastorello mostra ad una coppia d'amanti una lapide sepolcrale coll'iscrizione: *Anch'io vissi in Arcadia*.

Molte opere non danno quel diletto che darebbero, se fosse ben nota l'idea dell'artista per mezzo d'una chiara e semplice iscrizioneella ben collocata. Alla statua equestre in Pietroburg è nello scoglio che serve di basamento *Petro I. Caterina II*. Agli Invalidi di Berlino *Leto & Invitto Militi*. Ecco il modello delle iscrizioni grandi. Ma perchè in latino? Il pedantismo darà molte risposte. La ragione non ne dà che una, ed è che i viventi si ha da parlare in lingua vivente.

ISIDORO da Mileto fu compagno d'Antemio nella fabbrica di S. Sofia, e in altre sotto Giustiniano. Quell'Imperatore teneva in moto più di 300 architetti. Questo Isidoro ebbe un nipote chiamato Isidoro da Bisanzio, il quale con Gio. da Mileto si fece grand'onore nel fabbricar tutta di pianta la città di Zenobia nella Siria.

ISTRUZIONE. Se gli Artisti

sti, e specialmente i Pittori vogliono una copiosa istruzione su la Pittura ricorrano a Gerardo Laisses *le grand livre des Peintres*.

La miglior istruzione è di non seguir quella ch'è comunemente praticata.

Si pratica di mandar i giovani al *Modello*. Ma il modello è difettoso, freddo, costretto e sforzato. Se il copista è fedele, diverrà un disegnatore scorretto; e se vi lavora di fantasia, diverrà fantastico.

Fra i modelli si danno al giovane da copiare le opere del maestro. Gli si fa vedere un poco di Antico. L'istruzione è compita. È così in un secolo fra 20 mila Artisti una nazione appena ne ha una mezza dozzina di mediocri; e se ne scappa qualche egregio, e perchè è uscito fuori dal metodo consueto, e ha fatto da sé. Il metodo difettoso fa difettosi gli allievi in qualunque professione.

Per avvezzarsi al disegno corretto si copino le migliori sculture antiche. Per unire molte figure insieme, si osservino i buoni bassi rilievi dell' antichità, si osservi Raffaello. Dopo aver acquistata tutta la precisione, si può allora imitar la natura in movimento. Con questo metodo sono divenuti valentuomini i Vinci, i Buonarroti, i Raffaelli, i Domenichini ec.

Se i Maestri vogliono allievi, si spoglino del dispotismo: lascino che ciascuno vada a seconda della sua inclinazione, e ad esempio de' buoni rarissimi Medici, secondino la natura, nè la contrastino mai.

Non si può far niente di buo-

no senza libertà. E che sarebbe divenuto il leggiadro Guido, se fosse stato costretto a imitar Michelagnolo? Paolo Veronese sarebbe crepato alle riflessioni di Raffaello. Si divien originale col seguir il suo genio; e un originale per quanto mediocre, vale più di tutto il regno delle scimmie. Il buon maestro non deve che facilitare l'inclinazione del discepolo, e tenerlo lontano dagli scogli, e da' precipizj de' sistemi esclusivi. Per varie strade si va alla gloria.

IVARA (*Filippo*) n. 1685 m. 1735. Nacque a Messina di famiglia antica, ma povera, prese il collarino, studiò architettura in Roma, fu dal Re di Sardegna scelto per suo architetto, e n' ebbe una ricca badia. Le sue principali opere sono in Piemonte. A Torino la facciata della Chiesa delle Carmelitane a due ordini, con centinature, con risalti, con frontoni spezzati. La scala superba del Castello; ma dov'è il palazzo di essa scala? All'incontro dov'è la scala del palazzo regio? Sul colle di S. S. perga eresse un tempio con fabbriche annesse: il tempio è circolare con 8 pilastri rilevati dal muro, e con 8 colonne incastrate, che sostengono la cupola di buona forma in mezzo a due campanili svelti. Le cappelle vi sono centinate, e centinatissima è la scalinata esterna. La facciata ha un portico di 4 colonne corintie, disugualmente spaziate per render molto maggiore l'intercolonnio di mezzo: al di sopra è un frontone che interrompe la balaustrata. Alla villa della Veneria fece la Cappella, la scuderia, la galleria, l'aranceria. La chiesa del Cat-

Carminé. Per i Padri dell'Oratorio un modello per rifabbricar la loro chiesa. Il Palazzo di Stoppini per la caccia, con un salone bizzarro che ha 8 cammini, con 4 appartamenti in croce per i principi, con altri appartamenti laterali, e con quanto occorre per l'uso d'una caccia che non fa l'elogio dell'uomo. L'Ivara fu chiamato dal Re di Portogallo, e disegnò a Lisbona il tempio patriarcale, il palazzo regio. Ritornato a Torino vi fece il palazzo del Conte Birago, stimato bello e buono. Andò a Manrova per la cupola di S. Andrea, a Como per quella della cattedrale, a Milano per la facciata del Duomo. A Roma lasciò un modello per la Sacristia di S. Pie-

tro, e un disegno per la scalinata della Trinità de' Monti; in seguito l'uno e l'altro. La sua fama lo sbalzò a Madrid per riedificarvi il palazzo reale, che si era incendiato; ma appena terminato il disegno morì. L'Ivara fu un architetto rinomato, sprezzatore delle piccole fabbriche, voleva sempre il grande più dispendioso; ma poco amante dell'unità, della correzione, della semplicità. E pure il suo maestro Fontana non gli avea raccomandato altro che la *semplicità*, e che non temesse mai di peccare per *disfetto*. I peccati degli architetti moderni sono sempre per *eccesso*. Egli era di buon umore, amico de' divertimenti, e del danaro.

LAB

LABERINTO. Edificio talmente intricato che difficilmente se ne trova il centro e l'uscita. L'antichità ebbe quattro famosi laberinti.

1. Il laberinto d'Egitto era un ammasso di 12 palazzi, ricinti da un solo muro continuato; e ripartiti in tre mila appartamenti, tutto costruito e coperto di marmo. Non v'era che un ingresso, che porrava a diverse vie, per le quali si passava e ripassava, si ritornava allo stesso luogo, e non si trovava l'uscita. Avea colonne d'una grossezza straordinaria, obelischi, piramidi, tempj con

un'infinità d'idoli; era un pantheon. Vi si vede ancora una volta grandissima, non arcuata, ma piana, e si conserva intatta non ostante il gran peso di fabbriche che ha sopra.

2. Quello dell'isola di Creta fatto in tempo di Minos per opera di Dedalo, non era che un'imitazione della centesima parte di quello di Egitto, e si crede che fosse scoperto. Non ne resta più vestigio. Quello che vi descrive Tournefort non è che un condotto sotterraneo naturale, che con mille tortuosità s'interna sotto il monte Ida.

3. Per quello di Lemnos vedi *Teodoro*.

4. Il laberinto fatto edificare da Porsenna vicino a Clusio in Toscana era di massi di pietra enormi: ciascun lato era largo 300 piedi e alto 50; nel mezzo era il *laberinto*, e sopra eran cinque piramidi di 75 piedi di larghezza nella base, e alte 50.

Anche noi ci dilettiamo di *laberinti*, cioè di piccoli boschetti tagliati in vialetti intricati per ornamento delle ville. Questi giuocarelli si posson ornar di sedili, di figure, di fontane, di portici, di una bella torretta nel mezzo, per così temperare l'imbarazzo. Ma debbon esser grandi, affinché la vista non possa penetrare nelle piazzette; e bisogna che l'entrata serva anche alla uscita.

LACERO (*C. Giulio*) fiorì in tempo di Trajano, in onor di cui edificò nella Spagna un tempio elegante, che ancora sussiste sotto il nome di S. Giuliano. E' all'ingresso del famoso Ponte di Alcanrara. Il tempio alto 23 piedi, e largo 14, tutto di granito, ha la facciata composta di tre sole pietre, e due colonne appoggiate con uno stipite, in cui è una celebre iscrizione per *Lacero*. Il ponte poi è elevato dall'acqua 200 piedi, lungo 670, con 6 archi, ciascuno di 84, e i piloni son larghi 28. Nel mezzo del ponte è un arco trionfale. Tutto è di granito. Un tal ponte si conserva per le restaurazioni che vi si sono fatte. Esso ha dato il nome al paese: *Alcantara* in Arabo significa ponte.

Rassomiglia molto ad esso ponte quello di Merida, *Augusta*

Emerita, fondata da Augusto. Questo è su la Guadiana, tutto di grandi pietre, lungo 2575 piedi, largo 26, alto 33, con 64 archi. Quivi sono ruine strepitose di acquedotti, di naumachia, di terme, di teatro, di circo, d'archi trionfali, di tempj ec. Si vuole quella città fosse del circuito di 18 miglia, e che mettesse in piè 90 mila uomini.

LAMBARDO (*Carlo*) d'Arezzo n. 1559 m. 1620 architettò in Roma il palazzino Aldobrandini sul Quirinale, la facciata di S. Francesca Romana mista di dorico e di composito, e la villa Giustiniani fuori di porta del Popolo. Compose anche un libro su le inondazioni del Tevere: libro povero di fisica, e d'idrostatica.

LAMBERTO di Kenle nel secolo XIII. Una serie di abati Cirsterciensi edificaron nella Fiandra la Chiesa e il monistero di Dunes. Sette Padri Abati Reverendissimi, l'ultimo de' quali fu Lamberto, e Teodoro, ne furono gli architetti. Quanti altri artisti e artigiani richieggonsi per costruire e per ornare un grand'edificio, furon tutti monaci dello stesso monistero, il quale ne conteneva più di 400. Una gran famiglia basta a sè stessa.

LAPÒ Tedesco m. 1262 si acquistò fama nella Chiesa e nel Convento di Assisi. Egli divise la Chiesa in tre piani: il sotterraneo per il corpo di S. Francesco inaccessibile ai profani; il pianterreno con portico intorno serve come di piazza alla chiesa di sopra per comode scale. Ciascun piano è sostenuto da grossi piloni di pietra. In Firenze fece di-

diverse fabbriche; ma non resta che parte della facciata dell' Arcivescovado, e la casa del Bargello.

LARGO è lo stesso che grande, ed è contrario al magro e al meschino. La natura ci è piacevole per le sue grandiosità e non per i suoi piccoli dettagli. Il *largo* dà il diletto della facilità. Quando si veggono in grande le forme e gli effetti, si opera in *largo*.

I capelli sono d'una finezza che sfugge la vista. Ma il loro insieme forma masse *larghe*, che debbono esser imitate dall'artista.

Così i panneggiamenti debbono esser in pieghe larghe. Una folla di pieghe strette è contro l'unità, e produce una moltitudine di piccoli lumi e di piccole ombre che stancano la vista. E se si è obbligato a far piccole pieghe, convien distribuirle in masse larghe: il lume domina in alcune di queste masse, e l'ombra nelle altre.

L'opera intera va distribuirsi in masse *larghe* di chiaro e di bruno. In questo solo modo ella fa effetto, e chiama lo spettatore, il quale da lungi non vede che le masse. Se fosse composta di piccole parti di ombre e di lumi, non vi si vedrebbero che macchie.

- L'effetto *largo* è il risultato delle masse grandi.

Anche il disegno si fa *largo*. Perciò si adopera lapis non acuto, ma smussato che faccia tagli ben nudriti; e poi si stabiliscono masse larghe di ombre e di lumi, lavorando poco queste ultime.

Affinchè la *larghezza* del di-

segno sia corrispondente al tratto, vogliono essere forme grandi, in cui sieno omesse le picciolezze.

Ma dal *largo* all'esagerato non è che un passo. Alla perfezione è sempre vicina l'imperfezione. E' però preferibile il troppo *largo* che il magro; è migliore il troppo grande che il piccolo, il troppo semplice che il ricercato. Ma il meglio di tutto è non ecceder niente, e conservarsi nel bel mezzo.

LAZZARETTI son edifici per la quarantena delle persone provenienti da luoghi appestati o sospetti di peste. Vanno perciò situati lungi dall'abitato in qualche isoletta o penisola. Debbon esservi più appartamenti distaccati, comodi, sani, con bei giardini. Si può conseguir la sicurezza pubblica senza discapito de' privati.

LECCATO. Quell'artista che non sa lasciar la sua opera a proposito, par che si diverta a *leccarla*.

Il *leccato* è sempre opposto al gran gusto, alla grandiosità, al *largo*, alla libertà, alla facilità, alla vivezza. E' condannabile specialmente nelle opere grandi. Chi ama il *leccato*, ama più il mestiere che l'arte. La natura ci sorprende per la sua grandiosità, non ci attrae colle sue minuzie. Il finimento prezioso non dà morbidezza, come credono i *leccanti*; dà un lustro come d'avorio. Le *leccature* Olandesi sembrano meno finite de' quadri Veneziani, che pajon fatti a tratti di pennello gettati all'azzardo.

LEGGIERO. I soggetti che richiedono particolarmente *leggerezza* nel tratto, nel tocco, nel colorito, sono i cieli, le acque,

i fiori, le drapperie fine de' veli, i capelli, e tutti gli oggetti di mobilità.

Il pesante o il grossolano è l'opposto del *leggero*. Ma nell'imitare oggetti fisicamente grossolani, non è permesso all'artista impiegare un pennello grossolano, nè un tocco privo di *leggerezza*.

Il *leggero* decade in frivolo. La *leggerezza* è della gioventù. Sia: così vuol la natura. Ma non impedisca d'esser corretta nel disegno, e nella morale.

LEGNAME è stato l'origine della bella Architettura, e le ha dato il sistema d'imitazione. Se l'architetto nol perde di vista, avrà un preservativo contro gli errori, e contro i capricci. Il legno è indispensabile nella maggior parte delle costruzioni.

Il legno è composto in tutta la sua lunghezza di filamenti uniti fortemente da un glutine. Tagliato trasversalmente un tronco d'albero o un ramo, si veggono essi filamenti in forma di circoli, il numero de' quali mostra gli anni del legno.

Un seme piaprato in primavera produce fra poche settimane un getto tenero erbaceo, che si stende, s'ingrossa e indurisce, e al fine del primo anno contiene un filetto legnoso terminato da un bottone. Questo bottone si apre l'anno seguente, e dà un secondo getto consimile al primo, ma più vigoroso che si stende più e più presto. E così via via fin al suo compimento. Onde un albero di 100 piedi è formato dagli accrescimenti successivi, il maggior de' quali non passa a piedi. Gli accrescimenti conservan sempre le stesse dimensioni, s'induriscono bensì. In un albero ta-

gliato longitudinalmente si veggono degli strangolamenti verso il cuore, e questi sono gli accrescimenti annuali in altezza.

Il bottone del primo crescimento trae la sua sostanza da canali o da fibre dello stelo. I canali che conducono il sugo, sono tra la scorza e lo strato legnoso prodotto ogni anno. Il sugo nell'andar in su forma esse fibre, e fa ogni anno uno strato di più intorno alla parte inferiore dell'albero. Giunto il sugo al bottone vi forma più getti, donde risulta l'altezza annuale. Onde nel secondo anno un albero contiene nel mezzo un filetto legnoso prodotto nel primo anno, e uno strato legnoso che involuppa esso primo filetto, e di più un altro filetto ch'è il crescimento del secondo anno. E così de' crescimenti successivi. Ciascuno di essi strati è un cono incavato che ricuopre le produzioni legnose degli anni precedenti, e fa al di sopra uno o più getti, che aumentan l'altezza, e producon i rami.

I circoli, che si distinguono negli alberi tagliati trasversalmente, sono le basi di ciascun cono. Negli alberi resinosi, come il pino, la parte che separa ciascun cono è più tenera e spongiosa. In altri, come negli olmi, è porosa. In alcuni è più uniforme e a pena si distingue da' cerchi, tali sono i pioppi, e quasi tutti i fruttiferi.

Per i legni da costruzione il più forte è la Quercia, di cui sono più specie: Rovere, Elce, Cerro, Escolo. Se si è obbligato a impiegarlo ancor verde, conviene tenerlo prima nell'acqua, che ne porti via il sugo: così non si putre-

trefa, nè inverminisce. E' inutile suggerire che se ne tolga la parte esteriore, o sia l'*alburno*. Questo *alburno* però non va tolto, se l'albero prima di tagliarsi sia stato scorticato; allora l'*alburno* s'indurisce ed è forte al pari del legno.

La forza de' legni è in ragione del loro peso, e il loro peso è in ragione della durata del crescimento degli alberi. Più presto gli alberi crescono, meno pesante e men solido è il loro legno. Perciò la Quercia longeva è più forte. E perciò nello stesso legno la parte inferiore è più solida di quella di mezzo, e questa più di quella di cima, e quella verso il cuore più di quella alla circonferenza. Questa durezza è in proporzione aritmetica. Negli alberi perfetti, cioè in quelli pervenuti a tutto il loro crescimento, la durezza dal centro alla circonferenza è quasi uguale; ma in quelli che comincian a deperire, il cuore è men duro della circonferenza. Dunque conviene tagliar gli alberi giunti alla loro crescenza.

Il peso medio della Quercia abbattuta di fresco è di 70 lib. per piè cubo. E' buono da impiegarci se ha perduto il $\frac{1}{6}$ del suo peso, cioè se pesa 60 lib. Il suo maggior disseccamento è di perderne il $\frac{1}{3}$, cioè d'esser ridotto a 50 lib. Troppo secco si spacca ed è meno forte. Troppo verde si piega e si corrompe.

I legni nella costruzione agiscono o per forza assoluta, o per forza relativa. Forza assoluta è quando son tirati per la lunghezza delle loro fibre: que-

sta dipende dalla sola grossezza del legno, e niente dalla lunghezza; così che vi vuol ugual forza per romper due legni ugualmente grossi tirati di lungo, benchè sieno di lunghezza differente. Dalle sperienze risulta che la forza assoluta del legno di quercia è di circa 102 lib. per una linea superficiale della sua grossezza.

La forza relativa del legno dipende dalla sua posizione. Posto orizzontalmente su due appoggi si rompe più facilmente che inclinato o in piedi. Allora è meno forte quanto è più lungo; la sua forza è in ragion inversa della sua lunghezza.

La forza de' legni posti in piedi è proporzionale alla loro grossezza e alla loro altezza; ma più cresce l'altezza, più diminuisce la forza. Questa forza diminuisce in ragion inversa della diagonale del rettangolo che forma la base paragonata all'altezza. Se un trave è grosso 6 pollici, e lungo 12 piedi ossia 144 pollici, moltiplicando 144 per 102 ch'è la forza di ciascuna linea superficiale, si ha 14,688. Moltiplicando 14,688 per 36, che sono i pollici quadrati della base, si ha 528,768. Diviso questo numero per 17 che è il numero di quante volte la diagonale della base è contenuta nell'altezza, si ha 31,104. Tanto può sostenere un legno di quercia delle date dimensioni prima di rompersi. Dunque affinchè non si rompa mai, non bisogna caricarlo che di $\frac{1}{3}$, cioè di 10 mila lib.

Il legno posto orizzontalmente su due appoggi non ha la metà della forza di quando è verticale.

le. Ma questa forza diminuisce quanto più cresce la lunghezza. Onde se si moltiplica la superficie per la metà della forza assoluta, e il prodotto si divide per il numero delle volte che la grossezza verticale è contenuta nella lunghezza, si avrà la forza relativa del legno. Per l'unione e per la disposizione de' legni ad uso delle fabbriche. V. *Dictionnaire des Arts & Métiers*, e *Principj d'Architettura Civile*.

Dopo il legno di quercia è buono per la costruzione quello di abete, e degli altri alberi resinosi. Il castagno, l'olmo, la noce, il cipresso, il larice ec. sono meno forti, e si spaccano. In Africa si usa la palma, l'acacia, la ceiba, il baobab. In America il cedro ec. Ma i legni d'Europa son migliori. Quelli d'Asia troppo secchi, quelli d'Africa molli, quelli d'America troppo umidi. Il legno buono ha d'avere i fili compatti, uniformi, coperti di vernice, senza nodi, senza fistole, senza tumori e rogne, senza fenditure prodotte da geli o dal sole, e senza forami fatti da vermi. Il color buono è il giallo pallido. I migliori legni son i più pesanti, non pieghevoli, e rompendosi si rompano in schegge: bene stagionati per 4 in 5 anni, si han da far galleggiare nell'acqua chiara, affinché perdano i sughi grossolani, e mal digeriti, e conservarli al coperto. I legni migliori son quelli che vengono da' terreni migliori, in climi temperati, in situazione alquanto elevata, ed esposta a tramontana. L'erà propria per ragliarli è quando il crescimento dell'albero comincia a diminuire, e nell'inverno.

LEZIONE. Prima di dar lezioni di disegno ad un fanciullo; convien esplorare attentamente le sue qualità, che sono perspicacia, pazienza, attenzione, quadratura di mente, sensibilità. Si badi a non lasciarsi abbagliare dalla sua vivacità: la si prende per ingegno, ed è contraria all'ingegno; ella è un ostacolo a riflettere, e a comprender gli ammaestramenti.

L'infanzia è portata ad imitare quanto vede e sente. Quasi tutti i fanciulli fanno bambocce o col carbone, o coll'inchiodo, o con carte; o con terra. S'ingannerebbe spesso chi prendesse quella inclinazione, come una disposizione decisa per le Belle Arti. Se poi si osserva una giustezza di colpo d'occhio che imiti il vero, si posson allora concepire speranze di buon successo. Dunque alle lezioni.

Quanto più tenero è il fanciullo, più facilmente gli s'imprimono i buoni principj. Il tempo è prezioso: di 4 in 5 anni egli è capace d'istruzione, purchè gli sia fatta in giuoco. Quanto più presto egli esercita bene i suoi membri, più destrezza acquisterà; e acquisterà a buon'ora quella giustezza d'occhio e di mano che fa l'essenza delle belle Arti. I più grandi Artisti furon artisti da giovinetti. Michelangelo di 10 anni maneggiava lo scalpello. Raffaello, Correggio, Mengs morirono giovani, e avean fatto prodigi. Ma coloro eran genj straordinari. Ma senza grand'ingegno non si posson fare cose grandi. Ma con tutta la grandezza d'ingegno non si fa niente di grande, se dall'infanzia non si mette su la buona strada.

La

La migliore strada è incominciare a copiare figure geometriche senza riga e compasso, per meglio acquistare giustezza d'occhio e di mano. La bellezza de' contorni delle figure umane dipende da una moltitudine innumerevole di linee differenti e di forme interrotte, le quali compongono insieme figure geometriche miste e variate in maniera ch'è impossibile al fanciullo formarsene un'idea distinta. Cominci dunque da quel ch'egli può distinguere, cioè dalle semplici figure geometriche, da' triangoli, da' quadrati, da' circoli ec. Principio secco. E qual principio non è seccante. Convien renderlo ameno con qualche giuocarello di qualche uso, e condirlo di utilità e di diletto a portata dell'infanzia.

Dopo che l'allievo saprà francamente delineare le figure geometriche senza strumenti; si passi a metterlo a delineare i contorni di buoni disegni, sempre con precisione e con esattezza, fin alla facilità.

Frattanto gli s' insegneranno le proporzioni delle statue antiche. Insegnare è far imparare. Il ragazzo avrà imparato, se col suo occhio giusto disegnerà il contorno della bella natura con mano ferma.

E' tempo che studj gli effetti de' lumi e delle ombre. E si avvezzerà ad adombrare colla stessa purità e diligenza. Affinchè gliene venga più diletto, adombrerà co' lapis di più colori.

Passi indi alla Prospettiva, ch'è una preparazione necessaria al disegno, come quella che dà la vera intelligenza degli scorci,

de' varj piani, del punto di vista ec.

Più che necessaria gli è l'Anatomia, e quanto necessaria, altrettanto facile, perchè l'artista non ha da conoscer del corpo che le parti esteriori.

Dopo tutte queste cognizioni si applichi finalmente al disegno prima della natura, e poi delle migliori sculture antiche. Dal modello vivente conoscerà i colori e i moti naturali: dalle statue la maggior bellezza delle forme.

LIBERTA'. Alessandro Magno volle che i soli nobili, cioè gli uomini *liberi* esercitassero le Arti *Liberali*. La ragion è chiara. Il nobile deve esser educato nobilmente; cioè ben istruito ne' doveri dell'uomo, e in tutto quel che conduce alla beneficenza pubblica e privata, lungi da ogni miseria che lo sottometta all'altrui dipendenza. E quale stupido porrà la nobiltà nelle pergamene, nelle carrozze, ne' palazzi abitati da ricchi oziosi o viziosi? Il più nobile è il più ricco di cognizioni utili, e il più fecondo di utili azioni. Non si può far bene senza *libertà*.

I Greci *liberi* portarono le Arti *Liberali* ad un'eminenza, da cui non han potuto mai decadere. I Romani agresti le riguardarono come futili, e le gettarono ai loro schiavi, e non ebbero niente di bello se non da' Greci; vergognandosene poi e sottomettendosi alla Grecia da loro ingiustamente soggiogata grecizzarono, e più per fasto che per sentimento accordarono *libertà* alle Arti *Liberali*, e a chi nobilmente le esercitava, e mol-

ti

di cavalieri e patrizj le esercitarono chi sa come.

La *Libertà* è necessaria in tutto. E' meglio viver all'oscuro, che subordinare i suoi talenti a protettori inetti o tirannici.

Tiranni sono anche i Maestri che burberamente costringono la gioventù a seguire servilmente le loro pratiche: pratiche per lo più senza teoria, senza ragionamento. Chi ragiona, vuole che altri ragioni, ascolta le ragioni altrui, le confronta colle proprie, discute, e trovandole migliori delle sue, le adotta; perchè non ha il capo pieno di sè stesso; vi ha saputo serbare qualche spazio da farvi entrare i buoni raziocinj altrui, e sloggiarne le sue fallacie. Chi ama d'istruire, non comanda, espone i suoi doni con ilarità e con dolcezza.

Alla dolcezza del maestro o del Mecenate corrisponda la docilità de' giovani. *Libertà*, o giovani, non è *libertinaggio*. *Libertà* è far tutto quel che le leggi non vietano. Ubbidienza cordiale alla maestà delle Leggi è la base della *libertà*. Le leggi sono per il ben pubblico e privato, e sono opera di tutta la *società*. A chi non piacciono, esca dalla società, non la perturbi.

La *libertà* degli Artisti è di osservare le leggi del Buon Gusto. I refrattarj sieno esiliati dal buon Gusto.

La *libertà* porta l'Artista a quella facilità d'esecuzione, che dà tanta grazia alle opere. Questa facilità proviene dalla pratica, dalla destrezza di mano, dalla vivacità dell'ingegno, e da una solida teoria. Dunque non è per giovinetti: sarebbe loro

funesta, se naturalmente la possedessero, e si lasciassero sedurre dalle lodi, senza farsi un capitale, come si è esposto all'articolo *Lezioni*.

LIBONE eresse il famoso tempio di Giove Olimpico nel Peloponneso, dove ogni 4 anni celebravansi i giuochi olimpici. Il tempio era Dorico, lungo 230 piedi, alto 68, e largo 95, circondato da gran numero di colonne, e coperto di tegole di marmo; invenzione di Bisa da Nasso. Il frontespizio davanti e di dietro del tempio era ornato di sculture. L'interno era a due ordini di colonne sostenenti gallerie. Nel mezzo era la grande statua di Giove, il capo d'opera di Fidia, alta 60 piedi, era assisa, e toccava quasi il tetto; se si alzava, lo sfondava. Era d'oro e d'avorio, stava in un trono tutto d'oro, e di gemme, e di sculture; nel piedestallo erano scolpite molte deità in oro. I calzoni e il manto di Giove eran cisellati di bestie e di fiori: il capo era coronato d'olivo; alla destra teneva una vittoria d'avorio e d'oro, alla sinistra uno scettro d'ogni metallo con un' aquila in punta. Su per la testa gli svolazzavano le sue figlie, le tre Grazie, e le tre Ore. Questa statua era dunque un misto d'oro, d'avorio, di gemme, di scultura, di pittura, e d'ogni genere di metalli, di bestie, e di vegetali. E pure l'abilità di Fidia vi fu approvata da Giove stesso, poichè finita l'opera, l'artista pregò il Dio che gli mostrasse il suo gradimento. Subito cadde un fulmine nel tempio: contrassegno incontrastabile d'approvazione. Par che gli an-

antichi fossero alla rovescia di noi.

E' anche notabile che per preservar quell'avorio dall'umidità di quel sito palustre, si umettava d'olio il pavimento. All'incontro per conservar dall'arsiccio la Minerva su la rocca d'Atene, s'inaffiava d'acqua. Meglio in Epidauro, si piantò il trono d'Esculapio sopra un pozzo.

Forse lo stesso Libone architettò il tempio di Giunone, anche Dorico, circondato di colonne, una delle quali era di quercia, chi sa perchè. Quivi era lo *stadio* per la corsa del bel sesso, cioè delle zitelle ripartite in tre classi, fanciulle, ragazze, giovani: correvano in gonnellino che non arrivava che al ginocchio: le matrone presedevano. Par che gli antichi fossero più allegri di noi.

LIBRETTO. Ogni Artista ha d'averne uno in tasca per notarvi quanto osserva di rimarchevole dovunque egli va. Questo è il più bel modo di divertirsi, e così si divertiva e si arricchiva Pussino sprezzatore delle ricchezze.

Disegnate il modello nelle Accademie, è disegnare la stanchezza e l'inazione, è in un anno se ne possono fare appena cento, e i movimenti dell'uomo sono d'un numero indefinito. Il modello è stentato; convien attrappar la natura vivente nel momento che agisce senza ch'ella se ne accorga.

Il *libretto* sarà un tesoretto per un osservatore che vi registra in schizzi quanto scorge di più pregevole in architettura, in ruine, in mobili, in produzioni na-

turali, in colori, e in effetti di lumi e di ombre, in gruppi, ed in tanti altri oggetti ed accidenti, che gli serviranno poi nella composizione delle sue opere.

Chi lavora ha bisogno di sollievo. Prezioso sollievo, ricreazione vera raccorre il tempo in *libretti*.

LICENZA. Fu domandato a Paolo Veronese donde quella grand'ombra in un suo quadro. Egli rispose *è una nuvola che passa*. Così passano tante licenze che non sono che difetti.

L'artista si prende *licenza* di commetter difetti per trarne una bellezza. Dunque egli è un orgoglioso che si presume abile di riparare ai suoi difetti con bellezze superiori. L'orgoglio è pagato di disprezzo. Il vero bello è senza difetto alcuno. Ma la natura dà un misto di bellezze difettose. Ma l'Arte non è natura, è imitazione della bella natura. Ma il difetto dà risalto al bello. Oibò. Si dice spesso *Peccato che quel bel viso non abbia un bel bocchino*. Peccaminose sono tutte le licenze.

LIGORIO (Pirro) nobile Napoletano m. 1580, Architetto di S. Pietro, fece il deposito di Paolo IV, il Casino nel boschetto del Vaticano, il palazzetto di Lancellotti a Piazza Navona alla Cuccagna; opere di buona architettura. Dipinse anche a chiaroscuro. Fu ingegnere. La sua principal applicazione fu su le antichità, ma le misure son poco fedeli. Queste sue opere diseguate di sua mano sono in gran parte nella regia libreria di Torino.

LINEA D'APELLE. *Niun giorno senza linea* era il motto del

del più gran pittore della Grecia. Cioè non giorno senza *delineare*, o sia senza studio.

Plinio riferisce che Apelle essendo andato da Protogene, non ve lo trovò, e per farsi conoscere prese un pennello e condusse col colore sopra una tavola una linea di somma tenuità. Protogene ritornato a casa, e veduto quel tratto, pensò subito che non poteva essere stato altro che Apelle; ma egli con altro colore condusse in quella stessa una linea più tenue; e poi disse alla sua vecchia, se ritorna colui, mostragliela. Ritornò Apelle, e vergognandosi di vedersi sorpassato, con un terzo colore seguì le linee, non lasciando più luogo a sottigliezza. Protogene si diede per vinto. Plinio avea visto questa tavola che si bruciò poi nel palazzo di Cesare sul Palarino, e l'avea considerata con avidità, benchè non contenesse nella sua spaziosa larghezza che linee appena visibili, e comparisse un niente fra tante opere eccellenti di molti artisti.

Gli eruditi, non già gli Artisti, si sono lambiccati il cervello per ispiegare queste linee tenui e più tenui segate da una più tenuissima. M. de Piles non volle impazzire a sciogliere il nodo, lo tagliò, interpretando quelle linee per delineamenti di contorni fini e corretti. Questa interpretazione è la più sensata, ma è contraria alle parole di Plinio. Ma se Plinio si è spiegato male, suo danno. Egli non era artista, ma amatore, e come tale lodava tutte le secchezze de' pennelli sottili, le finezze de' capelli e de' peli, e ammirava quel ch'era stato ammirato da altri

amatori, che fanno tra loro passare l'ammirazione di mano in mano. L'O di Giotto non era che un tratto di mano, come la linea d'Apelle; e se quell'O esistesse ancora, mancherebbe in una vendita ad altro prezzo; ma gl'intelligenti lo valuterebbero per quel che vale un o. Se quelle linee d'Apelle e di Protogene fossero state linee come le vuole Plinio, il vanto consisteva a chi avea il tratto più fino. Il che proverebbe che il gusto di quei famosi tempi fosse duro, secco e meschino, come fu poi il gotico. Ora si fa consistere il pregio del tratto nella larghezza, e nelle masse, e si dice una bella macchina una barba ben dipinta. Protogene impiegò sette anni sonati per far un quadro d'una sola figura: bisogna dire ch'egli avesse gran gusto a leccarsi.

LINEA DI BELLEZZA. Parent ha fatto consistere la bellezza in una linea *elittica*. Hogart pittore Inglese, bravo nelle caricature, ha voluto provare che la linea della bellezza è *ondeggiante*, e simile alla lettera S, e perciò il ragno che non ha niente di ondeggiante non può esser bello. Ma gli si potrebbe dire che il ragno è bello, perchè ha dell'ondeggiante. Falconet ha riposta cotai linea nel *rotondo* e nello *stacciato*. Altri l'hanno pretesa nel *fiammeggiante*, e Mengs nel *serpeggiante*. Insultaggini.

E che linea ha d'aver la bellezza? Niuna. La bellezza si forma d'una successione e d'un accordo di linee infinite differenti fra loro. Disegnar la bellezza in S, in *serpeggiante*, in *ondeggiante*, in *fiammeggiante*, è indì-

dicarne oscuramente la dolcezza e la pieghevolezza. Chi vuol parlar di *linee*, dica che la retta tende alla rigidità gotica, che le forme composte di linee che si tagliano *angolarmente* sono dure, che la circolare è pesante; e che la vera bellezza delle forme è prodotta da un gran numero di linee differenti, le quali par che tutte tendano a tondeggiarsi, e non si titondano mai.

Leonardo da Vinci, Raffaello, Correggio, Caracci ec. hanno fatto opere eccellenti senza parlar mai di *linee* di bellezza. Se n'è parlato molto quando l'arte è decaduta; ma col parlarne non si è rimessa.

LINGUAGGIO dell'arte pittorica è il talento di comporre, di disegnare, di colorire. È una preparazione, che portata a qualche esattezza si deve applicare ai soggetti che si hanno da esprimere.

Qualunque *lingua* non è che una chiave per aprire un tesoro. Frattanto molti non fanno che provista di chiavi, anche irrugginite, senza mai aprire alcuno scrigno. Anche alcuni Artisti si contentano di possedere il *linguaggio dell'arte*, e niente altro. La Scuola Veneziana ha avuto specialmente un tal gusto, unicamente intesa a cattivar gli occhi. Meschina eloquenza quella di parole e di frasi senza sostanza. Poesia meschina quella di bagattelle canore e di versi poveri di cose. E che pitture sono quelle di Paolo Veronese, di Tintoretto, e di tanti altri prodi Veneti? Si eccettui Tiziano. Abbondanza senza scelta, lusso e non giudizio; composizioni biz-

zarre, contrasti brillanti affettati, e più affettata pompa di drappi, tumulto e fracasso di colorito. E l'interesse, e la convenienza, e il disegno, e l'espressione, e, e, e? Cerchinsi altrove; si trovano in Correggio, ne' Caracci, in Domenichino, e se le vuoi tutte insieme eminentissime, eccole in Raffaello. La scuola Veneziana neppure in sogno ha mai pensato d'interessar la mente e il cuore. Reynolds la paragona a quel che dice Shakespear ad una favola raccontata da un pazzo, piena di ridondanze e di gran parole, ma che nel fondo non significa niente.

LOCALE. Il rosso è un color *proprio* d'un oggetto rosso. Ma questo rosso degradato dall'interposizione d'una quantità più o meno grande d'aria, è il colore *locale*.

Questa degradazione che si osserva nella natura, è ciò che si chiama *prospettiva aerea*. Ella non è soggetta a regole fisse come la *prospettiva lineare*. La degradazione è più o meno rapida, secondo che l'aria è più o meno carica di vapori. Varia anche secondo l'organo della vista: chi ha la vista più corta, vede i colori più degradati. Varia altresì secondo le ore del giorno, e secondo i varj accidenti de' polverj, di nuvole, di strepiti ec. che diradano o addensano diversamente l'atmosfera. L'artista deve tener conto di tutti questi cambiamenti, per dare ai suoi quadri il giusto *color locale*.

La *Località* è la qualità che non appartiene al generale, ma soltanto ad un dato *loco*. Il nero è una *località* degli Africani, la bruttezza è una *località* de'

Cal-

Calmucchi, a' quali disdirebbe molto la bellezza ideale. Fin quì la *località* va bene, è necessaria.

Ma va molto male, ed è un difetto, se è in quelle figure che debbono essere belle da per tutto, L' Apollo, il Laocoonte, le Veneri, i Raffaelli ec. sono d' una bellezza universale; sono belle dovunque si ha idea giusta del bello. Ma le figure de' Pittori Veneziani sono figure meramente Veneziane; le figure di Rubens non sono che Fiamminghe. *Località* disgustose.

Per iscansare si fatte *località*, che sono meschinità individuali, bisogna operare non di pratica, ma scegliere le parti più belle della più bella natura, prenderne le forme principali e grandi, ed eseguire il bello ideale.

Anche il Paesaggio, benchè sia un genere subalterno alla Storia, deve uscir fuori dalla *località*, come han fatto Pussino, Tiziano, Domenichino, Claudio Lorenese ec. Ma i Fiamminghi non hanno copiato che bei siti di Fiandra. Un paesaggio *locale* è il lavoro d' una veduta unica. Il bel paesaggio è il risultato d' un gran numero di studj.

Il Ritratto più d' ogni altro genere è soggetto alla *località*; ha da rappresentare fedelmente l' individuo colla *località del costume*. L' artista però deve tacerne quanto più può i difetti; ha da farne l' elogio e non la satira; ha da mettervi del grande, ha da sbandirne le affettazioni, e tutte le futilità delle mode, che divengon disprezzabili subito che cessano di esser mode. Il ritratto ha da generalizzarsi almeno colla semplicità del porta-

mento naturale. Perciò piaceranno sempre i ritratti di Tiziano, e di Vandick; e perciò quelli de' Francesi del secolo XVIII sono insoffribili.

LOMBARDO (Pietro) architetto e scultore Veneto del secolo XV. Il deposito di Dante in Ravenna è opera sua, come la Chiesa di S. Gio: e Paolo in Venezia, la chiesa de' Certosini, la Torre dell' Orologio in piazza S. Marco, il sepolcro del Cardinal Zeno in S. Marco, il Fondaco de' Tedeschi a Rialto, la Chiesa di S. Maria Mater Domini, la Scuola della Misericordia, il Chiostro di S. Giustina a Padova: opere tutte semigotiche.

Martino della famiglia del suddetto fece in Venezia la Scuola di S. Marco consistente in due ampie sale ben decorate. Forse è anche sua la chiesa di S. Zaccaria colla facciata a due ordini. A suo figlio si attribuisce la chiesa di S. Gio: Crisostomo.

Figli di Pietro furon Tullio e Antonio, che fecero i pregevoli bassi rilievi nella Cappella del Santo a Padova. Tullio architettò in Treviso la chiesa della Madonna, e in Venezia la chiesa del Salvatore a croce di tre traverse con tre archi fin al tetto.

Sante Lombardo n. 1504 m. 1560 della stessa famiglia edificò in Venezia la Scuola di S. Rocco, e il palazzo Vendramini, il quale è ben proporzionato, ha un bel cornicione, ma è a tre ordini corintj. Si crede anche suo il palazzo Trevisani, e quello di Gradenigo.

LONTANO. Le figure *lontane* mostrano sovente la mano e il talento dell' Artista, il quale

vi ha messo meno studio, e più libertà di esecuzione.

Non si posson dare metodi precisi per trattare le *lontananze*. Sono soggette alle diverse circostanze de' climi, delle stagioni, delle ore, dello stato del cielo ec. E' ben ordinario che gli oggetti più vicini compariscano più solidi di masse, più vivi in colore, più netti nell'espressione delle loro forme che quelli che sono più lontani. Ma se questi ricevono più gran lume, e quelli ne sono privi, allora i *lontani* debbon esser più decisi, ma con meno detragli.

Per fare fuggir gli oggetti, non è necessario impiegar rinte grige nelle *lontananze*, e riservare i colori brillanti per il davanti. Si posson usar i colori più ricchi anche nel *lontano*, se la verità lo esige, come se il Sole è all'orizzonte, e pure gli oggetti fuggiranno. La giustezza de' toni, e non la rottura delle tinte, è la sola che faccia fuggire gli oggetti.

Per l'esecuzione, il colmo della perfezione è conservare in *lontano* la franchezza de' colori annegandoli gli uni negli altri, e dar quella indecisione di forme che la natura per lo più ci mostra negli oggetti ben *lontani*.

LORME (*Filiberto de*): m. 1577 architetto Francese studiò in Italia, e introdusse in Francia qualche gusto. Il suo palazzo della Tuillerie ha un basamento continuato ben inteso; ma quelle colonne joniche ricinte da cinque bande scolpite a capriccio sono strane. La fabbrica non fu proseguita da Lorme. Il suo gusto ne' profili fu secco. V'è di lui un trattato della maniera di
Dis. B. Arti T. II.

fabbricar bene e a poche spese, e un altro su l'Architettura. Egli fu il primo a scriver sul taglio delle pietre, ma assai in confuso.

LUCIDO. E' un inconveniente de' quadri ad olio, quando i raggi luminosi e i visuali formano un angolo retto colla superficie dipinta. Questo *lucido* sparisce quando essi raggi cadono obliquamente. Deve perciò una Pittura ad olio posta verticalmente ricever il lume costantemente obliquo, o venga dall'alto o lateralmente.

Questo *lucido* si perde quando l'aria ne ha distrutta la vernice prodotta dall'uscita degli oli. Ma ne siegue presto la distruzione de' colori.

Nelle altre specie di Pitture questo *lucido* non ha luogo, perchè le superficie porose vi assorbon la luce. Ma quella ad olio indurisce quando è secca, e prende un polito che riflette la luce come la vernice.

Per evitare questo inconveniente, si potrebbe mescolare essenza di trementina con i colori stemprati nell'olio. Quel liquore divide il corpo grasso, e ne impedisce il coagulamento, donde il *lucido*. Ma tal pittura non è di molta durata. Si adopera nondimeno nelle pitture di decorazione esposte a varj lumi.

LUME. Si consideri prima quello del Sole nelle sei divisioni principali dell'*alba*, del *nascere*, della *mattina*, del *mezzodì*, del *giorno*, del *tramontare*. In questi sei tempi il lume varia, e prende un carattere sì distinto, che influisce moltissimo in tutte le cose della natura, e merita l'attenzione degli Artisti.

sti. Gli Artisti saranno ricchi d'immaginazioni, e sapranno far buon uso delle loro ricchezze, se contempleranno la Natura doviziosa ugualmente che savia.

ALBA DEL GIORNO.

L'Aurora colorisce dolcemente le estremità de' corpi, comincia a dissipar le tenebre della notte, e l'aria pregna ancora di vapori, lascia gli oggetti indecisi. Se i vapori sono meno densi, gli oggetti sono più distinti. Il Sole però non è comparso, dunque le ombre non possono essere molto sensibili. Tutti i corpi debbono partecipare della freschezza dell'aria, e restar in una specie di mezza-tinta. Il cielo non ha da esser carico di nubi; e se ve ne sono, non hanno da esser luminose che agli orli. Il fondo del cielo vuol essere d'un azzurro scuro, più chiaro però verso le sue parti orizzontali, affinchè spicchino meglio la volta celeste, e comparisca l'origine della luce: quivi il cielo si colorirà d'un incarnato vermiglio fin ad una certa elevazione con bande alternativamente dorate e argentine, le quali diminuiranno in vivacità a misura che si allontanano dal sito donde esce la luce.

Tempo opportuno è questo per l'Artista che abbia da rappresentar caccie, amori, accampamenti, prese di fortezze. Aurora rapì Cefalo, Paride Elena, Adone si separò da Venere per inselvarsi, Meleagro si pose ad inseguire il cignale di Calidonia... quando? All'Alba. Al lume dell'Alba Alessandro nelle campagne d'Arbele M. le Brun lo fa comparir vittorioso di Dario.

NASCE DEL SOLE.

Al sorgere del Sole la Natura si abbellisce di colori vivaci e brillanti, la gioia rinasce, tutto si rinvigorisce. Il Sole slancia i suoi primi raggi su le cime de' monti, degli alberi e degli edifici: tutti gli oggetti si rilievano sotto un bel cielo: le ombre si allungano, e le proiezioni e i differenti piani di tutti gli oggetti sono più distintamente sensibili. Si suppone il Cielo sereno.

Questo è il momento il più favorevole per i Paesaggi. Paolo Btil, Claudio Lorenese l'hanno saputo cogliere a maraviglia, e Nicola Poussin l'ha saputo con felicità introdurre in tanti soggetti di Storia, nella Guarigione de' Ciechi, nel Mosè salvato, nel S. Gio. Battista nell'acque del Giordano.

MATTINA.

Non di rado accade che la mattina il Cielo s'intorbida, e che sorgano venti e temporali. E difficil rappresentar questi accidenti di tristezza. Convengono però molto ai soggetti di mestizia. Caracci suppose un cielo coperto e tenebroso nel suo martirio di S. Stefano per ispirare più orrore e afflizione.

MEZZODI.

Può il Pittore imitare le vivezze del meriggio che abbagliano la vista? No; dunque nol faccia. Non si faccia mai quel che non si può far bene.

Se converrà talvolta trattare qualche fatto avvenuto al mezzodì,

di, si nasconde il sole tra nubi, alberi, monti, edificj, e s'indichi quell'astro per alcuni raggi che scappano da quelle interposizioni. Si badi che allora i corpi non danno ombra, o poca, e che i colori per la troppa vivezza della luce compariscono men vivi che nelle ore quando la luce è più temperata. Vi si applichino dunque colori rotti, e non mai colori brillanti e interi, come si avesse da disputar col Sole per eclissarlo.

Si osservi ancora che ciascun oggetto in questo tempo ha il suo lume particolare, e la sua ombra, la quale non arriva agli oggetti vicini; il che nuoce molto alla formazione de' gruppi. Si eviti dunque più che si può il meriggio, e quando vi si è obbligato, s'impieghino poche figure. I soggetti che più vi quadrano son quelli di riposo.

GIORNO.

Le variazioni in questo tempo sono più considerabili, specialmente l'estate. Il Sole è più ardente nel giorno che nella mattina, indora mirabilmente le nuvole, vi si dipinge. Se ha piovuto, e il Sole ricomparisce, la natura si riveste di bei colori, e tutti gli oggetti carichi di gocce d'acqua divengono tanti specchj che si rimandano e moltiplicano i colori degli oggetti vicini. Che scena incantatrice per i Pittori!

I più gran Coloristi si sono approfittati di questo tempo, il quale permette d'ordinare il cielo e i lumi, come più piace al Pittore ingegnoso, e di fare ombre fiere, donde spargansi riflessi sensibili per far risaltare tutto il

quadro con vigore. Prova maravigliosa ne danno i Baccanali di Tiziano.

TRAMONTAR DEL SOLE.

L'orizzonte è infuocato, e quanto quel lume incontra è tinto di color di fuoco: in certi tempi è quasi rosso o d'un arancio vivo; talvolta le nuvole sono violacee.

Quanto più bizzarri sono questi accidenti, più debbonsi notare, per farne giusto uso. Sono ben diversi da quelli dell'alba: i colori sono più risentiti e più secchi.

CONSIDERAZIONI

SOPRA I LUMI.

Il *Lume* si comunica in quattro maniere differenti.

1. Dall'alto cade a piombo sopra un oggetto, e ne illumina la parte eminente. Questo *lume supremo* deve dominare, ma non ripetersi: si richiama soltanto con echi su le diverse parti della composizione.

2. Il *lume* può strisciare su gli oggetti: questo va d'una tinta più gaja del *lume supremo*.

3. A misura che il *lume* si allontana dal principio che lo produce, s'indebolisce, si confonde nella massa dell'aria, e finalmente si ha per perduto.

4. Un corpo senza esser direttamente illuminato, può ricevere il *lume* da un altro corpo vicino, che glielo riflette. Questo *riflesso* è luminoso a tenore del corpo che lo ribalta, e di quello che lo riceve. Quello che lo riceve, riceve anche le gradazioni dell'oggetto che lo comunica.

D 2

Si

Si deve anche considerare il *lume* relativamente all'espressione del soggetto. Vuol essere risplendente, moderato, oscuro, se il soggetto è ilare, temperato, o tristo.

Il *lume* partecipa del colore dell'oggetto che lo produce. Se viene immediatamente dal Sole, è d'un bianco dorato; se dalla luna, d'un bianco argenteo; se da una face o dal fuoco, è rosso. Il *lume* è ancor differente, se emana dal Sole puro o involupato di vapori, se da una fiaccola chiara, o da un incendio fumoso.

Quando il corpo luminoso è uguale al corpo opaco, la metà di questo è illuminata dalla metà del corpo luminoso, e l'ombra è uguale al corpo opaco. Il corpo opaco dà un'ombra più piccola di se, quando è men grande del corpo luminoso.

Il corpo illuminato dà più ombre differenti, quanto più sono i corpi luminosi che lo illuminano. Ma la più oscura vien dal corpo luminoso più lontano.

La luce, che si riflette da' corpi duri e levigati, se ne slancia ristretta e risplendente. Più larga e meno brillante si rimanda da' corpi molli. Perciò è più dolce il *lume* che si sparge su le carni, di quello che va su le ossa. Le terre lavorate non compariscono sì chiare, come i ciottoli, le sabbie, gli scogli. La parte superior delle foglie è più lustra, perchè è più liscia dell'inferiore. Le stoffe di lino e di cotone per la stessa causa non sono lucide come quelle di seta. Le statue riflettono luce più viva, e fanno ombre forti; onde se sono buone per la bellezza delle

forme, nol sono certo per trasportar i loro effetti di *lume* alle figure de' viventi.

Gli oggetti colpiti dal *lume* rimandato da altri oggetti, ne prendono il colore, che si mescola col color proprio. Chi passeggia per un prato, sembra avere del verdastro.

Il *lume* cambia il color proprio d'un oggetto, ma partecipa di quel colore. E' dunque un difetto spinger la luce fin al bianco, e l'ombra fin al nero.

Gli oggetti sono più distinti in un cielo nuvoloso, perchè lo sguardo non è abbagliato.

Le ombre per il *lume* del sole sono più decise che per qualunque altro *lume*; trattanto sono senza durezza, purchè non sieno in luoghi coperti, dove il *lume* ristretto fa gli oggetti più distinti.

Per avere una dimostrazione sensibile della degradazione della luce, si osservi una galleria ugualmente ben illuminata e adorna di statue di marmo bianco collocate in distanze uguali. La statua più vicina gli sarà più chiara, e le une si distaccheranno in bruno su le altre, la seconda su la prima, la terza più in bruno su la seconda, e così via via. Le ombre all'incontro s'indeboliscono quanto sono più lontane, così che se le statue fossero di basalto, la prima si vedrebbe staccata in nero su la seconda, e la più lontana gli comparirebbe la più chiara.

Regola generale è che il più gran *lume* deve colpire nel mezzo del quadro. Non ne siegue però che debba essere un *lume* solo. Rembrandt ha praticato così: ma è pericoloso imitarlo. I mi.

migliori Coloristi hanno imitata la natura, la quale non è prodiga di *lumi* subordinati. I maestri Veneziani han dato un quarto del quadro al lume principale e ai secondarij, un altro quarto all'ombra più forte, e il resto alle mezze tinte. I Fiamminghi han dato meno spazio al *lume*, per renderlo più vivo, e hanno fatto le ombre più spaziose e più forti. Ma con questa pratica non si tondeggian le figure; pare anzi che s'incrostino nel fondo.

S'imiti attentamente la Natura. La Natura opera in grande. Ecco il grappolo d'uva di Tiziano: ciascun acino ha il suo *lume* e la sua ombra, e il suo riflesso, ma tutti insieme formano una massa grande di lume e di ombra. Non ne' detragli dunque, ma nel carattere generale dell'opera s'impiegherà la mano maestra.

È importante la scelta de' *Lumi*. Il più favorevole è quello che viene dall'alto, sì per l'artista che per gli spettatori. Quello che viene dal meriggio è più vivo, ma più vario; quello del settentrione è più costante, ma più tetro.

L'intrigo degli artisti è dipingere in luogo chiuso soggetti rappresentati all'aperto. Rubens faceva come i paesisti, dipingeva i modelli *illuminati* all'aperto dal *lume* generale, e anche dal Sole.

LUMEGGIARE è una specie di pittura fatta su le stampe con colori sciolti nella gomma.

Si lumeggiano stampe di vedute per la camera ottica.

Si lumeggiano anche cattive stampe d'immagini per il volgo.

Ma lumeggiare a caro prezzo buone stampe di quadri eccellenti è imbruttire il bello.

La lumeggiatura è utile alla Storia Naturale, per far comprendere meglio gli oggetti co' colori proprj. L'incisione in tal caso non deve esser fortemente espressa, e il tono della stampa va tenuto assai dolce.

LUNGHÌ (Martino) architetto Lombardo del secolo XVI operò molto in Roma. Le sue opere sono la Chiesa Nuova, le facciate di S. Girolamo degli Schiavoni, della Consolazione, delle Converrite; il Campanile di Campidoglio, il Palazzo Borghese. Il suo stile fu piuttosto grandioso, buone modanature, ma non senza difetti.

Suo figlio Onorio fu bisbetico, come si osserva nella Chiesa di S. Maria Liberatrice in Campo Vaccino, nell'altare di S. Paolo, nel Cortile di Verospi, dove fece anche la galleria e la loggia, e nella Chiesa di S. Carlo al Corso. Egli fece anche il legista, e il letterato.

Ancora più strambalato fu suo figlio Martino m. 1657. Basta vedere S. Antonino de' Portoghesi, S. Vincenzo e Anastasio. Ma l'altar maggiore in S. Carlo al Corso, e la famosa Scala Gaetani, ora Ruspoli, sono anche di suo disegno, e di uno stile più sodo. Irregolare ugualmente in architettura, e in morale.

LURAGO (Rocco) m. 1590 architetto Lombardo edificò in Genova il palazzo Doria Tursi in strada nuova; edificio vasto, sontuoso, d'un aspetto teatrale, poco comodo, e di gusto impuro. Pio V. gli fece fabbricare la Chiesa e il Convento de' Domenicani al Bosco sua patria: opera molto lodata.

MAC

MACCHIE. Se alcune parti di colore non sono d'accordo con quelle che son loro vicine, fanno *macchie* in un quadro. Se ne veggono spesso in Rubens, il quale non fondeva i colori, ma li metteva sovente l'uno a canto all'altro. Su' muri si veggono *macchie*, che pajono, specialmente agli artisti, figure e gruppi. E pare che parecchi artisti abbiano preso per modelli delle loro composizioni le *macchie* de' muri.

MACCHINE. Si crede che i Pittori antichi non conoscessero le *macchine* pittoresche, dove tutto ha da essere in moto e in gran moto. Peccato! Eglino certamente conobbero la bellezza, il carattere, l'espressione, la grandiosità: e conobbero queste cose nel grado supremo. Ma le idee delle grandi *macchine* ripiene di figure in grandi movimenti, non sono entrate che nella testa de' moderni, non già di Michelangelo, di Raffaello, de' Caracci, di Guido, nè di Domenichino; eglino non ebbero questa gloria. Questa gloria fu riserbata a Corrado, e alla greggia de' suoi imitatori, Giordano, Solimena, Corrado ec.

Par che Leon Batista Alberti dal secolo XV prevedesse il regno de' *macchinisti* allor che disse „ che i pittori per comparir „ fertili non sieguono regola nel- „ le loro composizioni, e metton

„ tutto a caso e in tumulto,
„ riempiendo ogni cantone: men-
„ tre che quegli che vuol metter
„ dignità nella sua storia, deve
„ cercare la semplicità. Un prin-
„ cipe si mostra maestoso coll'e-
„ sprimer i suoi ordinj in poche
„ parole, ma con tutta l'autori-
„ tà. L'abbondanza nuoce alla
„ dignità. Io amo i quadri co-
„ me i drammi, che impieghino
„ meno personaggi che sia possi-
„ bile “.

MACHCA edificò per Carlo V il palazzo di Granada, tutto di pietra di taglio: la facciata è a bugne con 8 colonne doriche su piedestalli istoriati in bassorilievo, il secondo piano è di 8 colonne joniche, e al di sopra sono pilastri. L'atrio è circolare con portico, con loggia di colonne, ma con archi. Del resto la fabbrica è ben intesa.

MADERNO (Carlo) n. 1556 m. 1629 da stuccatore Comasco si trasformò in architetto Romano. Le sue prime architetture furono la chiesa di S. Giacomo degl' Incurabili, la Cupola di S. Gio. de' Fiorentini, la facciata di S. Susanna. Da queste inarchitetture passò al compimento di S. Pietro Varicano, dove non restava da far altro che compire il braccio d'avanti come eran gli altri tre già belli e compiuti. Il Maderno volle slungar questo braccio, e coll'ingrandire guastò tut-

rutto, impiccoli. Da croce greca ne scappò croce latina, e ne uscì un diluvio di stroppiature; navette meschine, la gran cupola occultata, non più punto di veduta. Egli s'imbrogliò nelle ruine della chiesa vecchia, onde non seppe tirar la nuova giunta a dirittura, la inclinò al meriggio. Nel portico poi, e nella facciata egli seppe inzeppare quanti più spropositi si posson fare in una gran fabbrica. E pure ne riportò tal grido che non si ardiva di porre pietra in Roma senza il suo otacolo. Terminò il Palazzo Quirinale, vi fece la sala, e la cappella. Trasportò dal tempio della Pace la Colonna ch'egli eresse (chi sa perchè) a S. Maria Maggiore. Fece la chiesa della Vittoria, di S. Lucia in Selce, di S. Chiara, il coro e la cupola di S. Andrea della Valle: rimoderò il palazzo Strozzi, e Lancellotti; compì quello di Borghese dalla parte di Ripetta. L'unica sua opera buona fu il Palazzo Mattei, trattaro con grandiosità, e con porte e finestre ben profilate. Diede anche principio al palazzo Barberini.

MAESTRO. I morti sono i gran maestri de' vivi. Gli antichi di 2 mila anni fa, e i moderni da 2 secoli in qua ammaestrano egregiamente e gratis. Tutta la difficoltà è di saperli consultare.

Consultare le opere de' predecessori non significa copiarle, e rendersi loro schiavi. Conviene studiarle, e farsi emuli a loro. Ma questo studio non può farsi se non si è prima studiata ben la natura.

Senza que' gran *Maestri* il so-

lo studio della natura ridurrebbe l'artista al punto in cui si trovò il primo inventore dell' arte, e i suoi progressi non sorpasserebbero quelli del primo inventore. Convien coll' esperienza approfittarsi di tutti i secoli passati. L' esperienza c' insegna a veder la natura. Questa si scuopre a tutti gli occhi; ma gli occhi debbono imparare a vederla. Ella ci offre lo spettacolo delle più belle forme, ma i maestri c' insegnano a discernerele.

Nel considerar le opere de' Maestri, convien ricercar i principj per i quali hanno operato. La loro arte è nascosta, l'osservatore l' ha da scoprire. E meglio la scoprirà coll' esame suo proprio, che colle parole d' altri. Col suo discernimento distinguerà in quelle opere l' eccellente, l' ordinario, il difettoso.

Chi si sarà più arricchito de' tesori antichi e moderni, avrà più invenzione, purchè abbia qualche testa. Chi l' ha debole, resterà oppresso da quelle ricchezze. E chi l' ha storta, non saprà ordinarle, neppur conoscerle. Ma chi ha sufficienti disposizioni, e si è ben alimentato delle cose migliori della madre natura, e de' principali maestri antichi e moderni, e ha preso l' abitudine di continuamente nutrirsene, saprà ben inventare.

L' invenzione è la facoltà di unire in una maniera nuova le idee ricevute. Da niente niente, da poco poco. In ogni genere si son vedute sempre montagne partorire sorci, non già per mancanza d' ingegno, ma di buona istruzione.

MAGAZZINI per i grani richiedono esposizione fresca e a-

sciutta, Per gli olj temperata. Per legna lungi dall'umido. Ciascun di questi edificj vuol esser isolato, e remoto dalle abitazioni. Più remoti i Fenili, e le Polveriere. Decorazione semplicissima che annunzj la solidità; accessi facili, scale agiate.

MAGIA nel senso proprio è ancora intanata con altri errori in alcune teste del volgo. Nel senso figurato fiorisce per le scoperte delle Scienze, e per il progresso delle Arti.

La *magia* della Pittura, della Scultura, dell'Architettura, dell'Incisione, incanta la vista, come la *magia* dell'Eloquenza, della Poesia, e della Musica incanta l'udito.

Ogni arte liberale ha la sua *magia*. La Pittura è la più seducente colle sue illusioni, e seduce per l'ordinanza, per la bellezza, e per la correzione delle figure, per le espressioni, e specialmente per il vigore del colorito. Dalla vivezza del colorito, dall'armonia e dall'accordo de' toni vicini, dalla distribuzione de' lumi e delle ombre risulta la *magia* di dar rilievo ad un oggetto che non ne ha veruno, e di farlo come staccare dal quadro.

La regione delle Belle Arti è il paese de' prodigj. Gli artisti con squadre e compassi, con pennelli e scalpelli, sono i maghi che incantano dolcemente gli occhi, muovono il cuore, istruiscono in mille maniere, somministrano delizie e comodità, creano, ricreano quel che vogliono, fin a risuscitar morti, e immortalizzare i mortali, e farli comparir vivi e attivi.

Ogni Artista si creda *mago*, si lasci andare alla illusione fin a

credersi destinato d'operar prodigj. Chi non istima la sua arte superiore a tutte le altre, resterà confuso nella folla. Riguardi pure con occhio di compassione chiunque è in altra professione. Nella repubblica delle Arti, ch'è un paese d'illusioni, gode ciascuno dell'error seducente di credere ch'egli porta la testa superiore a qualunque altro con cui si misura. Ma rari sono i giganti: e que' rari si sono ingigantiti perchè si sono creduti nani. Che bella *magia*!

MAGRO, secco è opposto al largo, al morbido, al grandioso. Chi vede la natura in grande, non la vedrà mai *magra*. Nella infanzia dell'arte, tutto era *magro*; si andava a tastoni e con timore. Il timore e l'inesperienza generano necessariamente *magrezza*. La *magrezza* è da per tutto un difetto. E' però virtù impiegare a proposito qualche tratto fino. La *finezza* non è *magrezza*.

MAJANO (*Giuliano da*) Fiorentino n. 1377 m. 1447 scultore e architetto. Per Alfonso Re di Napoli fece il palazzo di Poggio Reale, ch'era degno di conservarsi. Era un quadrato con portici di pilastri jonici al primo piano, corintj al secondo, e senza risalti disgustosi. Anche il cortile era quadro con belle logge all'intorno, e con sontuosa scala nel mezzo. La porta del Castel nuovo a guisa d'arco trionfale è ancora mirabile. In Roma egli fece il palazzo e la Chiesa di S. Marco, il cortil di S. Damaso nel Vaticano. Egli morì a Napoli, e il Re Alfonso volle che cinquanta persone vestite di lutto assistessero alle sue esequie,

e che gli si erigesse un monumento di marmo.

MAITANI (*Lorenzo*) Sanese artista del secolo XIV eresse la famosa facciata del Duomo d'Orvieto del gusto che si dice gotico.

MALTA è impasto di calce con arena, o con altre materie consimili. Dalla *malta* dipende tutta la bontà della costruzione. Per aver buona *malta*, vi vogliono buoni ingredienti, in giusta dose, e stemprati col *sudor della fronte*, cioè per lungo tempo invece di molta acqua. Così usaron gli antichi, e l'effetto chi ha occhi lo vede. La miglior arena è la *pazzolana*: è eccellente anche il mattone pesto, o tegola, o scorie di ferro. Con queste materie mescolate con calce e con olio di lino o di noce si fa una *malta* impenetrabil all'acqua. V. *Principi d'Architettura*.

MANDROCLE si rese celebre per quel Ponte di barche sul Bosforo, o sia sul canale di Costantinopoli, su cui sfilò dall'Asia in Europa la grand'armata Persiana, con cui Dario voleva ingojarsi la Grecia. Per conservar la memoria di questo avvenimento singolare ed effimero, Mandrocle stesso ne fece un quadro, e lo appese a Samo nel tempio di Giunone coll'iscrizione: „Mandrocle dopo d'aver costruito un ponte di barche nel Bosforo per ordine del Re Dario, dedicò a Giunone questo monumento, che fa onore a Samo sua patria, e gloria al suo artefice“.

MANIERA, stile, o carattere di ciascun artista è la particolarità che lo singolarizza e lo distingue da un altro.

Il giovane facilmente s'inganna col creder gloriosa la *maniera* del suo maestro: lo imita perciò, e imita un difetto. Lo scopo dell'arte è la bella natura, e la bella natura si deve ricercare nelle produzioni delle Arti, e non già la pratica particolare dell'artista.

La *maniera* d'un grand'artista, per quanto sia bella, è sempre difettosa, perchè non è esattamente mai la bella natura; si risente sempre del suo carattere personale dipendente dalla sua organizzazione. A questo difetto il servile imitatore aggiunge il suo proprio proveniente dal suo carattere particolare. Ed ecco difetti sopra difetti.

Per preservarsi da questo contagio, convien riflettere che i maestri non sono grandi per la loro maniera, ma per le bellezze che sono nelle loro opere. Per meglio conoscer le bellezze non bisogna attaccarsi tenacemente ad un maestro, e prenderselo per unica guida. Gli si rimarrà molto inferiore. Non si diviene grande che coll'osservare le cose migliori de' più grandi, e convertirle in sugo e in sangue. Raffaello.

Dalla *maniera* sempre più o meno difettosa viene il vizio dell'*Ammanierato*.

Si dice *ammanierato* l'affettato. Affettazione è una pessima imitazione della semplicità, della naturalezza, della nobiltà, delle grazie.

Si è *ammanierato* per eccesso, se si esagera, e s'ingigantisce; o per difetto, se s'impiccolisce; o per improprietà di forme, di disposizione, di espressione, di colori ec.

Si è anche *ammanierato* per ripetizione frequente delle stesse cose. La natura è infinita nelle sue modificazioni.

Giovani, osservare l'*ammanierato* in quanto disprezzo egli è nel mondo. Osservate i belli originali nella loro semplicità quanto sono stimati in ogni genere. I nobili personaggi di Raffaello, le sue savie disposizioni, la sua correzione elegante; il colorito vero e forte di Tiziano, le grazie di Correggio e di Guido, l'espressioni di Domenichino. Ecco le belle *maniere* che incantano ognuno, nè possono prendersi che per pregi, come quelle che più si accostano alle bellezze della natura.

MANLIO (*Ferdinando*) architetto Napoletano del secolo XVI. costruì l'Ospedale della Nunziata, aprì le strade di porta Nolana, e di Montoliveto, ingrandì la grotta di Pozzuoli, disegnò il ponte di Capua, e prosciugò diversi terreni palustri.

MANO *maestra*, di buona *mano*. Raffaello adoperò più la testa che la *mano*; in molte sue opere si servì delle *mani* de' suoi allievi. Ma senza destrezza di *mano* la più gran testa rimane inerte. Le Arti sono nulle senza l'unione della teoria colla pratica.

In Olanda Cornelio Ketel dopo avere per 20 anni maneggiato il pennello, si diede a dipingere colle dita: vi riuscì. Indi dipinse colle dita della sinistra. Dunque giunse a dipinger co' piedi. Questa bizzarria non mostra altro se non che si può con difficoltà far male quello che facilmente si può far bene. Egli però diceva bene, che tutto serve

di strumento quando si ha ingegno. Ma ebbe torto a lasciare uno strumento facile per un altro più difficile.

E' difficile lavorar bene colle *mani*, e colle altre estremità del corpo.

MANEGGIARE il pennello, lo scalpello, la riga e il compasso, è un mestiere, o la parte manuale delle Arti.

I maestri della Scuola Romana e Fiorentina non furon eccellenti in questo meccanismo, il quale fece gran progresso nelle scuole inferiori. L'arte ha degenerato, quando questo mestiere è divenuto più seducente. Non però si deve trascurare; è anzi necessario al piacere degli occhi. Per il piacere degli occhi l'arte esercita il suo impero nel cuore e nella mente.

MANSARD (*Francois*) n. 1598 m. 1666 uno de' più rinomati architetti Parigini, laborioso, e di talento. Fece in Parigi molti palazzi, di Conti, di Bonillon, di Tolosa ec. Tra le sue opere principali è la facciata de' Minimi, in cui impiegò il dorico colle metope perfettamente quadrate, compenetrò basi e capitelli. Egli è l'inventore di quell'appartamento sul tetto, che i Francesi chiamano alla *Mansard*: invenzione non felice; metter una casa su l'altra è contro l'unità. Questo architetto non era mai contento de' suoi disegni, disfaveva, rifaveva, mutava, approvava, disapprovava: difetto di testa non perspicace.

Giulio Arduino n. 1647 m. 1708 prese il cognome di Mansard per esser figlio d'una sorella del predetto Mansard. Forse niun architetto ha fatta tanta fortuna quan-

quanta ne fece Arduino sotto Luigi XIV. Tutte le fabbriche di quel sontuoso Re furon sue; Clugni, Trianon, Marly; le piazze di Luigi XIV, delle Vittorie; S. Giro, S. Cloud ec. La grandissima fu Versailles, definito *Favorito senza merito*: non ha di bello che l'*Aranceria* decorata di colonne doriche. Nè Arduino ebbe altro merito che del fuoco d'immaginazione; del resto era scorretto, e prodigo di ornati.

MARCHIONE scultore e architetto d'Arezzo del secolo XIII. Fu scelto da Innocenzo III. per fare in Roma l'ospedale di S. Spirito, la chiesa di S. Silvestro, la Cappella del Presepe, Torre de' Conti, la sola fabbrica tuttavia esistente. In Arezzo egli eresse la Chiesa della Parrocchia colla facciata a tre ordini di colonne, quali minute tutte scolpite, quali a spira, altre accoppiate a due a due, altre affasciate a quattro a quattro su mensole effigiate in bestie. Tal era il gusto di quel tempo, in cui l'architetto scultore impiegava scultura invece di architetture:

Confonde le due leggi a sé mal note.

MARGARITONE d'Arezzo pittore, scultore, architetto del secolo XIII. fece in Ancona il Palazzo de' Governatori, e la chiesa di S. Ciriaco. Nella sua patria proseguì il Duomo disegnato da Lapo. Egli morì di 77 anni con piacere, indispettito di vedere scemato il suo credito a misura che cresceva quello de' professori giovani. Vizio generale de' vecchi, ne quali tutto è duro. Con-

tro questa durezza il preservativo è lo studio continuo, e star al giorno delle nuove scoperte, le quali dimostrano che la ragion umana fa sempre qualche progresso.

MARINA degli Antichi. Non dispiacerà ai giovani artisti il trovare in questo Dizionario alquanti articoli principali spettanti al costume degli Antichi. Vi troveranno come in abbozzo *Marina, Milizia, Nozze, Pompe funebri, Riti Religiosi, Trionfi, Vesti*. Queste nozioni preliminari serviranno al giovane studioso per meglio erudirsi colle sculture antiche, colle opere de' moderni che hanno studiata l'antichità, e colla lettura degli autori che la trattano espressamente.

E' più che vano cercar l'origine della *Navigazione*. Ella è inventata da tutti i popoli che abitano su le sponde del mare. I Selvaggi veggono fluttuare degli alberi, e ne incavano qualcuno per farne un *canotto*; ovvero ne riuniscono più, e ne formano una *zattera*. Ecco per l'artista i soggetti della prima industria nautica.

I Greci ebbero *monogli*, cioè *canotti* incavati in un albero. I Romani li chiamavano *trahari*, perchè fatti d'un solo trave. Se Plinio dà ai Germani *canotti* di 30 uomini, bisogna supporre che gli alberi allora fossero d'una grossezza enorme.

Ciascun popolo si faceva i *canotti* de' materiali del suo paese. I Bretoni li costruivano di rami flessibili, e li coprivan di cuojo, altri di vinchi, e altri di scheletri di pesci cetacei. Gli Egizj n ebbero di papiro, e anche

che di terra cotta bella e dipinta: bisogna dire che stimassero ben poco la loro vita.

Omero fa navigar il Re Ulisse in una *zattera* costruita colle sue proprie mani regie. Si può credere che tutta la flotta Greca di mille vascelli condotta da Agamennone Re de' Re, se non era di zattere, non sarà stata che di battelli, o al più al più di barche pescarecce. E una barca pescareccia sarà stata la nave Argo, in cui gli Eroi manovravano nella spedizione degli Argonauti famosa, e pecorescamente famosissima ancora più delle nostre di Cristoforo Colombo, di Anson, di Cook. Poveri antiquomani!

I Romani non conobbero la marina che nella seconda guerra Cartaginese. Le loro navi o barche erano a remi, e la battaglia navale era come la terrestre, poichè una barca si abbrancava coll'altra, e si battagliaiva su le panche come in terra.

La *Poppa* era alta, arcuata a guisa di tenda, variamente ornata, e coll'immagine del nume tutelare. In poppa stava il comandante, e anche il fanale.

La *Prua* era a testa d'uccello, e perciò *rostrò*, il becco, a livello dell'acqua, armato di rame o di ferro. Qualche prua aveva più rostri, ma non tutti a becco; alcuni erano a teste di varie bestie, per impedire che il rostro non si impegnasse tanto nella nave nemica da non poternelo più trar fuori; il che avrebbe cagionato il naufragio di tutti i due bastimenti. Anche la Prua era ornata di pitture o di sculture, e dalla immagine principale prendeva nome la nave.

Le navi da guerra, cioè le ga-

lere eran a più ordini di remi, come si vede nella Colonna Trajana e in altri monumenti, e nelle medaglie. E benchè questi ordini non fossero perpendicolari l'uno su l'altro, ma a scacchiere, nondimeno erano imbarazzanti. Perciò sotto Augusto non si facevano che a 3 ordini, e poi ad un solo.

Le navi più grandi non avevano che un albero con un'antenna e con una vela di forma e di materia diversa. La vela de' Greci e de' Romani era di lino, e triangolare, *vela latina*; talvolta mettevano altre piccole vele a poppa e a prua.

Le ancore furono gran tempo ignote: le barche si tiravan in terra. I naufragi eran frequenti, ancorchè le navigazioni fossero ben corte.

Nelle battaglie le navi alzavano ripari e torrette per i combattenti, e si abbassava l'albero. Si combatteva con tirar pietre, dardi, falci, fuochi, e masse di metallo a foggia di *delfino*. Si veniva finalmente al rampaggio, e uncinatesi le navi vi si gettava un ponte, e si combatteva come in terra.

MARMI quanto più puri, e d'un grano più fino, più duri sono, e resistono più alle ingiurie dell'aria.

La parola *Marmo* significa lustro; onde gli antichi davan questo nome ad ogni pietra che acquistava lustro. Ora per *marmo* s'intende quella pietra calcarea ch'è suscettibile di pulimento.

L'origine de' marmi vien dalla decomposizione de' corpi organici marini.

L'architetto usa i marmi per decorare. Decorì pure, ma dove

e come conviene, e per l'armonia de' colori impiegando varie sorti di marmi, consultò quella parte di pittura riguardante il colorito.

Lo scultore non scolpirà che marmo bianco. Di rado farà uso del nero, del rosso: mai de' marmi misti per statue, se non fosse per qualche panneggiamento.

MARTINELLI (*Domenico*) Lucchese n. 1650 m. 1718. In Roma fu lettore di Prospettiva e di Architettura. A Vienna diede il disegno per il palazzo di Liechtenstein, e accudì a molte fabbriche di ponti, di fortificazioni, e di palazzi per la Germania. Acquarellava con finezza, architettava passabilmente; ma era avaro e insocievole.

MASCHERINO (*Ottaviano*) architetto Bolognese compì sotto Paolo V il palazzo Quirinale colla scala a lumaca, fece la chiesa di S. Salvator in Lauro in risalti e con colonne mal impiegate. Con più semplicità trattò la Facciata del palazzo e della chiesa di S. Spirito, ma non così quelle della Scala, e della Traspontina.

MASSE *d'ombra e di luce* sono quelle grandezze che fissano lo spettatore.

In un quadro però una gran massa di lume non deve esser tagliata da una sola gran massa d'ombra. Questo effetto è vivo, perchè è raro, nè deve diventarla maniera costante d'un artista. Non accade che in un luogo rinchiuso illuminato da un lume che passa per un'apertura ristretta, o da un lume artificiale. Questi effetti singolari sono stati ricercati dalla Scuola Olandese, la quale anche in questo

ha ristretto i limiti dell'arte. Se qualche volta è permesso di rappresentar la natura nelle sue singolarità, molto più si deve rappresentarla nella dolce armonia che fa il suo carattere principale.

I Veneziani sono stati i più gran maestri nell'arte d'impiegare i lumi e le ombre in grandi masse, senza comparire di cercar opposizioni violente. Raffaello, Correggio, Pussino non hanno mai affettato questo artificio di grandi lumi e di grandi ombre. Ne' loro quadri gli oggetti sono nella grande aria, e in campagna aperta, dove non si veggono queste parti forti di luce e di oscurità. Molti non affettano tali contrasti che per occultare le scorrezioni del disegno.

Se questi sono eccessi, è però vero che la natura colpisce i sensi per le masse, e non per i dettagli: onde convien' imitarla nel grande e non nel piccolo.

MASUCCIO n. 1230 m. 1305 architetto e scultore Napoletano terminò nella sua patria Castel nuovo, la Chiesa di S. Maria la Nuova. Eresse l'Arcivescovado in gotico, ma in S. Domenico Maggiore diede qualche lampo di gusto, più ancora in S. Gio. Maggiore. Tra gli altri palazzi egli fece anche quello di Colombrano.

Stefano Masuccio suo discepolo m. 1388 ebbe un poco più di gusto. Fece la Certosa di S. Martino, il Castel S. Ermo, le Chiese di S. Lorenzo, e di S. Gio. a Carbonara. La sua opera più rimarchevole è il Campanile di S. Chiara, da lui disegnato a cinque piani come elementi ai cinque ordini d'architettura.

retturà; ma è rimasto al terzo ordine.

MATERIALI. La solidità delle fabbriche dipende 1. dalla scelta de' materiali, 2. dal loro impiego.

1. Per la scelta l'artista ha bisogno di Fisica, e più ancora di quel che si chiama *onestà*.

2. Per l'impiego conviene aver riguardo 1. alla *quantità*: un risparmio mal a proposito cagiona debolezza e ruina; l'eccesso porta dispendio, e offende la vista. 2. Alla *distribuzione*: i più deboli s'impieghino dove si richiede meno forza. 3. Alla *connessione*, la quale consiste ad unire i materiali fra loro che ne risulti un giusto equilibrio di forze.

Vi son de' pesi che agiscono verticalmente da su in giù; tali sono i muri dritti. Altri spingono a destra e a sinistra, e per ogni verso, come le Volte. Per calcolarne la pressione, bisogna misurarne la curvatura; quanto più questa sarà abbassata, maggiore sarà la spinta. Altri hanno una pressione orizzontale, come i solaj, i tetti, e alquanto in linea obliqua. Convien dunque calcolare. Dunque l'architettura ha necessità di Matematiche.

MATTONI. Pietra fattizia composta di argilla stemprata, impastata, che si mette in una forma di legno, e si cuoce al forno, dove diviene rossastra, e ben consistente per la fabbrica.

La bontà de' mattoni dipende dalla qualità dell'argilla, dal nettarla d'ogni sassolino e d'altra materia impura, dallo stemprarla ben bene, dall'impastar-

la a dovere, e dal darle un giusto grado di cottura.

L'uso di fabbricar con *mattoni* è antichissimo. Le maraviglie di Babilonia eran di *mattoni*. *Mattoni* anche in Egitto, e in Grecia, e in Roma.

Ma si usaron prima *mattoni* crudi seccati al sole. E se ne fecero de' sì grossi, che avean cinque palmi per ogni verso. Erano cubi. Ma non si potevan adoprare che dopo cinque anni: tanto tempo vi voleva per seccarsi. Se ne facevan anche d'una polvere di pomice sì leggeri che galleggiavano nell'acqua. Ma que' buoni antichi si accorsero che i *mattoni* crudi duravan poco. Infatti non se n'è mai veduto uno nelle fabbriche antiche. Pensaron dunque di cuocerli.

I *mattoni* cotti non si stabiliscono veramente in Roma che sotto gl'Imperatori. Se ne usarono di tre dimensioni. I piccoli quadrati di $7\frac{1}{2}$ pollici, e grossi $1\frac{1}{2}$. I mezzani $16\frac{1}{2}$, e grossi 20 linee. I grandi 22 pollici, e grossi 22 linee. Se ne fecero anche de' triangolari. I triangolari si adoperavano per rivestire i muri di pietrame, mettendo la punta in dentro per fare più lega col massiccio. E per legar meglio l'interno coll'esterno mettevano ogni quattro piedi una o due file di mattoni quadri. I mattoni grandi servivano per gli archi e per le volte. Gli antichi non usaron mai de' nostri *mattoni* lunghi.

La fabbrica di *mattoni* si stima la più forte di qualunque altra, perchè attrae più il cemento, e ne forma una sola massa. Que-

Questo è ben comprovato dalle fabbriche antiche, le quali dopo tanti secoli sono più forti che mai. A quest'effetto mettevano i Romani molta diligenza in far i *mattoni*. Vi frammischiavano una polvere d'un certo tufo pesto, che ora si chiama *sperone*. E' giallastro, e al fuoco diviene rossigno. V' imprimevano ancora i nomi di qualche personaggio. Il che è una riprova della cura che si prendevano d'una materia così interessante.

MAUSOLEO. La vita de' morti è nella memoria de' vivi. Per questa memoria si son inventati sepolcri grandiosi. Il più grandioso fu quello di Mausolo Re di Caria, donde *Mausolei*.

Ne' *mausolei* antichi la parte essenziale era l'Architettura; tali le *Piramidi*, e le *Moli* di Augusto, di Adriano, di Cecilia Metella, di Plauzio ec. Ne' bassi tempi un'urna col cadavero disresovi sopra. Noi altri moderni abbandoniamo tutto allo Scultore. Egli ne fa un poema: vi mette l'urna, e sopra il personaggio in piedi, o a sedere, o genuflesso, con molti simboli su, giù, di qua, di là.

Il far degli antichi era più naturale e più grandioso. Il nostro è più conveniente per entro le chiese, dove ordinariamente si mettono i *mausolei*. Ma perchè ficcarli entro chiese? V. *Monumento*.

MECCANISMO. La parte intellettuale dell'Arte conserverà sempre il primo rango, ma l'artista non può esprimerla senza un felice *meccanismo*, cioè senza l'opera della mano. Per il senso gradevole della vista han le sue idee da passare al cuore e alla

mente de' riguardanti. La rappresentazione della natura visibile è il mezzo ch'egli impiega per parlare al pensiero; deve egli dunque possedere tutti i mezzi *meccanici* conducenti ad una bella rappresentazione della natura visibile.

Tutti questi mezzi *meccanici* si riducono in rappresentar un oggetto qualunque in maniera che se ne concepisca il *tutto insieme* senza che le sue parti subalterne ce ne distraggano.

Se l'artista esprime preziosamente ciascuna piccola parte d'oggetto, ciascuna piccola parte ci distrarrà, e così distratti per ogni verso, non vedremo niente; come niente si ascolta, se 20 persone parlan tutte in un colpo. Tali distrazioni non sono semplicemente inutili, sono pregiudizievoli.

Si abbraccia ad un colpo d'occhio una scena che offre la natura; ma vi sono mille particolarità che non si rimarkano. Nella stessa scena vi sono cose caratteristiche, e queste ci fanno impressione. Or questo quadro della natura è quello che l'arte deve imitare. La natura grandemente osservata detta le leggi del *meccanismo* dell'arte.

L'arte non deve esprimere che l'effetto generale, e le cose caratteristiche, perchè noi non vediamo che queste e il tutto insieme. L'arte si ha da prestare alla nostra facoltà di vedere. Onde il pittore non tratterà un paesaggio come lo scrutatore Botanico.

La perfezione in tutte le parti e in tutti i generi della Pittura, dallo stile il più sublime della storia fin all'imitazione della natura.

tura morta, dipende dalla facilità d'abbracciare ad un colpo d'occhio il *tutto insieme* della composizione, il *tutto insieme* dell'espressione, il *tutto insieme* dello stile generale del colorito, il *tutto insieme* del chiaroscuro, il *tutto insieme* di ciascun oggetto, il quale preso separatamente può esser l'oggetto principale dell'artista. Questo è il gran meccanismo di Raffaello, di Correggio, di Tiziano, di Domenichino, di Mengs.

Non si è mai grande senza negligenza le picciolezze. E' una perdita di tempo finir preziosamente le parti subalterne e meschine.

Chi sa generalizzare e riunire grandi idee per formarne un *tutto*, esprimerà verità grandi in poche linee. Non perciò si deve essere inesatto. Ma l'esattezza deve tendere al *tutto* e alle parti caratteristiche. La ricercatezza ne' dettagli è un veleno per l'effetto generale.

E' *meccanismo* falso il delicato, il finito, il brillante. Il vero *meccanismo* è nella verità, nella semplicità, nell'unità della natura. E il massimo *meccanismo* è ne' soggetti più *interessanti*.

MECENATI, protettori, promotori. Intelligenti giovani, ma ignoranti nucono moltissimo, e tanto più quanto più sono Signorazzi.

Per lo più si giudica leggermente in bene de' talenti, e leggermente in male de' talenti formati. Di questi due giudizi, i primi son falsi, i secondi ingiusti.

Ma donde questa soia degli uomini potenti a decider così

senza cognizione e senza giustizia? Dalla stessa loro potenza. La superiorità solleva all'infallibilità: infallibili non sono i soli Papi.

Protegger talenti perchè si pagano, è vanità; e la vanità è debolezza di spacciar vantaggi che ci mancano. Proteggere per titoli e per ranghi è orgoglio; e l'orgoglio è di credersi possedere pregi che non si hanno.

Chi si lagna di mancanza di mecenati, si lagni piuttosto dell'eccesso di mecenati ignoranti.

MENSOLA è come una tavoletta che sporge dalla fabbrica per sostenere cornici, figure, vasi ec. La *mensola* stessa è sostenuta da un piede, che non è piede, ma è un cartoccio incartocciato in volute d'ogni razza. E tutto questo si crede ornamento. Il Borromini credette di adornare S. Gio. Laterano coll'impiegar *mensole* per sostenere le colonne delle nicchie nella navata maggiore. E quella navata maggiore è creduta bella da chi non conosce il bello. E qual bellezza in tali sporti posticci, che non sono in natura, nè nascono dalla fabbrica? Anche nel Palazzo Farnese le inutili colonne alle finestre sono sostenute da *mensole* sempre ridicole.

MERCIER (*Giacomo le*). A che serve numerar le sue opere architettoniche. La principale è la Sorbona ordinatagli dal Cardinal de Richelieu, e formica di tutti gli abusi.

MESCHINO è il disegno se è di piccole e strette forme. La composizione è *meschina*, se non spiega tutte le ricchezze del soggetto. *Meschina* è l'esecuzione,

se è timida e secca. *Meschino* è lo stile, se è piccolo; freddo, leccato. Il genere è *meschino*, se piccolo in se stesso non è rilevato dalla bellezza dell'esecuzione. La scelta può essere sì *meschina* da non poter essere sostenuta da veruna risorsa dell'arte. Tal è quella di certi Pittori Olandesi che si sono avviati ne' più sucidi soggetti di pidocchiosi e d'ubriachi. Frattanto quelle abiezioni si comprano a peso d'oro. Che direbbero i Raffaelli e i Pussini, se vedessero questo oltraggio che la ricchezza fa all'arte?

MESTIERE è ogni arte meccanica e manuale. Anche le Arti Liberali hanno il loro meccanismo; ma questo loro meccanismo richiede del talento.

Il *mestiere* della Pittura non si restringe al solo maneggio del pennello. Abbraccia ancora il talento di ben disegnare, di aggruppare, di disporre i colori e al chiaroscuro. Chi possiede queste parti del *mestiere* pittorico sarà un buon pittore. Ma non perciò sarà un *artista* d'ingegno.

La bellezza e l'espressione costituiscono l'arte. La bellezza non può sussistere senza l'espressione. La sola espressione dà la vita; e la bellezza non può esser bella se non è vivente: ella è il prodotto d'un corpo bello, intelligente, e senziente.

All'incontro l'espressione può sussistere senza bellezza. Quindi non può ricusarsi il titolo d'Artista ad Alberto Duro, e a Rembrandt, i quali fecero cose espressive, ma non belle. Raffaello unì l'espressione alla bellezza, ed è il principe dell'arte.

Dirz. B. Arti T. II.

E' tanti Pittori che posseggono il solo *mestiere* della Pittura, sono artigiani buoni e anche eccellenti, ma non artisti.

METICO fece in Atene una piazza che portava il suo nome; e lo stesso nome avea un altro edificio dove si teneva tribunale. E qual più grand' onore si può fare ad un artista di merito?

MICHELOZZO. Michelozzi scultore e architetto Fiorentino fu un artista di merito nel secolo XV. Le opere sue in Firenze sono, il Palazzo Riccardi, grandioso palazzo, ma la finestra del primo piano non è a piombo del portone, e il cornicione è troppo greve. La ristaurazione del Palazzo Vecchio. Il Convento de' Domenicani, il Noviziato di S. Croce, il palazzo Corsi, e altri palazzi a Mingello, a Categgi, a Fiesole: tutte opere ben intese.

MILIZIA. I secoli eroici precederono l'assedio di Troja; e furon il principio della vita sociale nella Grecia, quando gli uomini lasciano la vita selvaggia.

Ne' tempi eroici si coltivava poco la terra; gli uomini erano più pastori che agricoltori, cioè erano più barbari che colti. Poche capanne in vaste solitudini. I mostri crescevan in pace, e qualche selvaggio era rimasto ancora nella sua forza a rubare e ad uccidere. Quindi le gesta de' primi eroi furono di difender la scorta, distruggendo fiere, e feroci. Apollo uccise il serpente Pitone, Ercole l'idra, Perseo l'orca marina che voleva divorarsi Andromada, Bellorofonte la Chimera, Teseo il minotauro. Le loro ar-

E me

me erano sassi, frecce, dardi, bastoni. Ercole fece le sue forze colla sua terribil clava: egli era un eroe ben selvatico colla sua pelle di Leone, colla sua voracità, grossolano, di passioni indomabili, e di un coraggio ferace.

Con questi eroi distruttori di mostri le società si rinforzarono sempre più. Ma le città non erano che capanne. Ciascuna capanna conteneva un popolo intero, che avea il suo Re, i suoi vecchi o magistrati, e la sua armata era di tutti gli atti alle armi.

Il sentimento di ciascuna società era di viver in pace nel suo seno, e di guardar in cagnesco le altre. Quindi coraggio dell' uno contro le altre. Ciascuna andava contro gli assassini, ed era assassina. Chi non era abitante della sua capanna, era straniero, cioè barbaro, ostile. I troiei del vittorioso eran di portarsi via i buoi e le pecore altrui. Si rubava per terra ugualmente che in mare, e la pirateria era anche eroica. Si rapivan anche Donne, e il ratto d' Elena, che volle essere rapita, produsse la confederazione di tutti i regoli Greci per distrugger Troja.

Le armi difensive erano 1. L' Elmo detto *cyneo*, perchè in origine era di pelle di cane marino. Il metallo più usitato dagli antichi era il rame. La natura abbonda più di ferro, ma l' arte non sapeva ancora lavorarlo. Poi furon di pelle di toro, e poi di rame coperto di pelle pelosa per dar al guerriero un' aria più fiera: e per più ferezza era sormontato da più *cimieri* di crini e di code di cavallo a sventolarsi. L'

elmo si attaccava sotto al mento con coregge. Avea anche la visiera.

2. Le *Corazze* erano per lo più di rame, alcune a maglia, altre di grossa tela. Su la corazza si metteva un mantello di pelle di leone, o di toro, o d'orso, o di liopardo. La Corazza veniva stretta da una larga cintura guarnita di metallo.

Anche le gambe eran difese da piastre di metallo. Onde un guerriero Greco era tutto di rame. Figura sfavorevole alle belle arti. Tutto questo metallo non bastava.

3. Lo *Scudo* copriva tutto il corpo. Era di più cuoj bovini coperti di rame. Si maneggiava colla sinistra infilata in una coreggia. Dal mezzo usciva una punta offensiva. Su gli scudi i Poeti hanno effigiato quel che han voluto.

Le arme offensive erano 1. La *Lancia* ben lunga, di legno, con punta di rame. Anche l' altra stremità era puntuta per conficcarsi in terra quando il guerriero voleva riposarsi.

2. Il *Dardo* era una lancia corta che si lanciava in poca distanza. Lanciato il dardo si veniva alla

3. *Spada* o *sciabla* pendente da un bodriere alla coscia sinistra. I Romani l' avean alla destra, ed era corta. Alla spada si accompagnava il pugnale, o un coltellaccio, che serviva anche per le vittime, e forse anche in tavola.

4. Le *Frecce* eran arme degli Arcieri, truppa leggiera. Le Frecce eran rinchiusi in un turcasso attaccato alla spalla sinistra. L' arco di corno di caprio, il

il canaletto che riceveva la freccia era di metallo, e la corda di nervo di bue. Si tirava la corda fin alla mammella; perciò le Amazzoni si bruciarono quell'imbarazzo; ma potevano risparmiarsi quell'incomodo coll'alzar la balestra, e tirar la corda all'orecchio, come fu poi praticato per colpire meglio.

5. La *Fionda* era nota all'assedio di Troja, ma vi si fece più uso delle pure mani a tirar sassi; e fin il Re de' Re faceva a sassate.

6. *Clave* di metallo. Tutte le arme de' Capitani Greci erano ornate di cisellature.

Nella guerra di Troja non si parla di cavalleria. I cavalli non erano che per i Carri. Il carro era montato da due guerrieri, uno per guidare, l'altro per combattere, e talvolta si davano l'alternativa. Vi si entrava per di dietro; il davanti era tondo con riparo fin all'appoggio. Era senza sedile, onde vi si combatteva in piedi. Questi carri eran carichi di ornamenti, e avean anche delle tende per il sole. Alcuni eran tirati da 4 cavalli di fronte.

Ne' tempi eroici non v'era tattica: tanto meglio per gli Artisti. Omero fa cenno della *Falange*, tanto famosa poi presso i Macedoni: dice il Poeta che le lance erano sostenute dalle lance, gli scudi dagli scudi, gli elmi dagli elmi, gli uomini dagli uomini.

Prima di venir al combattimento, i soldati mangiavano; sul punto di combattere, oravano, e i preti consacravano, e coronati di alloro marciavano con una torcia in mano alla testa

dell'esercito. I Generali arringavano, combattevano i primi, e spesso si staccavano, e si sfidavano a singolar tenzone, e prima di cominciare il duello faceva ciascuno un lungo panegirico della sua prosapia illustre e del suo valore, ingiuriandosi l'un l'altro. Lo stesso fanno i Selvaggi.

Gli Eroi Greci crudelivano su i morti, e intorno a un morto si faceva combattimento fiero tra gli amici per sottrarlo, e tra nemici per straziarlo, e darlo a' cani.

Gli assedi ne' tempi eroici consistevano in devastare il contorno d'una città, e in bloccarla. Gli assediati si muravano il loro campo, onde incontro alla città assediata era una nuova città assediante. Le tende eran case di legno coperte di stoppia. Perciò gli assedi eran lunghi, i combattimenti si riducevano a sortite, e quello di Troja, chissà quanto avrebbe durato oltre i 10 anni, se Epeo non avesse inventato quel Cavallo, che piena la pancia di guerrieri fu introdotto in Troja, o che non fosse che una macchina a testa di cavallo per batter le mura, come poi furono gli *Arieti*, cioè travi armati con punta di metallo in forma di testa di montone. Gli assedi di que' tempi e de' tempi posteriori erano meno strepitosi de' nostri, ma più micidiali. Fran lunghi, perchè la sorte degli assediati era morte, o schiavitù. I difensori giungevan a nutrirsi de' loro cadaveri, le madri si divoravano i loro bambini. Le fortificazioni eran mura alte e grosse con torri e con fossi. I difensori gettavano giù quel che potevano, fin acqua e olio bollente.

E 2

Gli

Gli assediati impiegavano le loro macchine, zappavano il terreno coperti sotto specie di garitte: montavano alla scalata facendo co' loro scudi una *testuggine*: costruivano torri mobili da pareggiar le mura, per gettarvi ponti di comunicazione.

Gli *Araldi* per le convenzioni non erano trombetti, ma persone inviolabili e sacre e cerimoniose. Cerimoniosi erano altresì i Generali in consacrar vittime, in libar vino e spocciarlo sul fuoco acceso sull'ara.

Se il Cavallo di Troja non fu che una macchina, le altre macchine militari de' secoli posteriori non furono che *Arieti*, *Baliste*, e *Catapulle*; e le altre armi furono presso a poco le stesse; ma ben diversa si è fatta poi l'arte di combattere, cioè la grand' arte di distruggersi per capriccio.

Aquilifero. Alfiere. L'insegna de' Romani era un' Aquila. L'alfiere portava in testa una pelle di fionne che gli scendeva per le spalle, e vestiva maglia di metallo.

Arciere vestito anche di maglia, avea stivalata la gamba sinistra, che metteva avanti per tirare con più forza.

Ariete trave armato d'un enorme mattello di metallo a forma di testa di montone, sospeso da corde su d'un cavalletto, o sopra un carro mobile. Posto così in bilico, i soldati lo tiravano, e lo lasciavano andare a batter nel muro della città assediata. Si tratteneva anche con girelle. Chi faceva giuocare questa terribil macchina, stava al coperto in una garitta di legno coperta di pelli scorticate di fresco, intonacate di creta.

Ascia si usò per lungo tempo alla distruzione.

Asta picca lunga armata di ferro.

Balista macchina per lanciar da lontano tratti pesanti, e talvolta armati di fuochi. Specie di balestra con arganetto per tendere la corda dell'arco di metallo, e scoccar poi tratti in grande distanza. Questa macchina alle volte sopra un cavalletto a 4 ruote. Ne durò l'uso fin all'invenzione dell'artiglieria.

Campo. I Romani appresero da Pirro l'arte di accampare. Se il campo avea da durar poco, due linee dell'armata restavano in ordine di battaglia, e la terza scavava un fosso 5 piedi largo, e 3 profondo: la terra scavata formava un ramparo che si copriva di gazonne, e si fortificava di palizzate. Ma se l'accampamento avea da essere per qualche tempo, diveniva una fortezza con ramparti di terra coperta di fascine e di gazonne, con un fosso largo 12 piedi, e profondo a proporzione, fiancheggiato da torri ogni 80 piedi guarnite di parapetti e di merli. Tutti i soldati eran obbligati a questo lavoro senza lasciar le armi. Alla testa del campo s'innalzava la tenda del Generale nel mezzo d'una piazza quadrata: all'altro lato era l'alloggiamento del Questore colla cassa militare. I Quartieri erano ripartiti in cinque strade dritte e larghe 50 piedi, la quinta intersecava ad angoli retti le altre quattro. Tutti vi alloggiavano agiatamente: due fanti avevano 10 piedi di spazio; la cavalleria 100 in quadro per ogni turma di 30 cavalli. La forma del campo era per lo più in quadrato,

to, con una porta a ciascuna faccia; se ne usaron poi d'altre forme. Cura del Generale era che il campo fosse provvisto di legna e d'acqua, e in mancanza di fiume, vi si scavavano pozzi.

Calceamenti placche di cuoio ferrato per i piedi, per le gambe, per le ginocchia, e per le cosce, legate con strisce di cuoio. Gli Alfiéri par che andassero a gambe nude.

Carri armati d'ogni banda di falci, con una gran punta di ferro al timone, tirati da cavalli coperti di ferro, furon in uso presso i Persiani, e disusati, perchè sbigottiti i cavalli si rivoltavano in danno proprio.

Catapulta macchina per lanciar pietre enormi fin di 300 libbre lungi un quarto di miglio: questa specie di *bombarda* ha durato anche qualche tempo dopo l'uso dell'artiglieria. Consisteva in un cucchiarone, il di cui manico era impegnato in una matassa di corde, che lo tenevano perpendicolare fortemente attaccato contro il pezzo traverso dove avea da battere. Quando si voleva lanciare, si abbassava a forza d'argano il cucchiarone, finchè s'incastasse nella molla che dovea contenerlo. Si metteva la pietra nella cucchiara, e con un colpo di martello su la molla, sgrillava il cucchiarone, e battendo con violenza su la traversa che avea un cuscinetto pieno di paglia, la pietra se n'andava parabolicamente con fracasso. Si lanciavano anche palle di piombo e dardi. Vi eran anche *catapulte* di campagna su carretti.

Cavalleria. Presso alcuni popoli il cavaliere portava due cavalli, e saltava dall'uno all'af-

tro. I Romani usavano cavalli bardati, *cataphracti*, coperti di più pezzi di cuoj la fronte e il petto, e con valdrappa di pelle, senza sella, e senza staffe. Aveano anche i *dragoni* che combattevano a piedi e a cavallo e cavalleria leggiera di arcieri e di astati come la fanteria. L'arma particolare della cavalleria era una mazza corta con una gran palla di metallo in punta. La sua insegna era il *labarum*, cioè una picca con bandieretta con un'aquila e con un drago: l'insegna della cavalleria differiva da quella dell'infanteria nel color turchino e nelle banderuole. La Cavalleria Greca avea stendardi grandi colle immagini de' numi, e co' nomi e titoli de' Generali.

Clamide mantello che si attaccava alla spalla sinistra con un'aggrappa.

Corazza, *lorica*, composta d'un corsè diviso in due pezzi, uno pel davanti, l'altro pel di dietro, uniti insieme con aggrappe. Vi si aggiustava un collarino per difender il petto e le spalle. I capi avean corazze di metallo cissellate. Pendenti dalla corazza erano i lambrechini come falballa, e poi la *giubba*, un gonnellino simile a quello de' lacchè.

Elefanti. Gli Asiatici, gli Africani, e poi i Greci, e poi i Romani portavano Elefanti carichi di torri con soldati. I loro denti eran ferrati, e la proposcide armata di spada o di falce. Anche queste bestiacce si addestravano alla distruzione.

Frombolieri che tiravan la fiocda, eran vestiti di tonica senza maniche, portavano il piccolo scudo *pelta*, l'elmo, e un solo stivaletto alla sinistra.

Infanteria. Di tre specie. 1. *Perantamente* armata di corazza, di feudo, di coltellaccio, di lunga lancia. 2. *Leggiera* senza scudo, senz'elmo, e senza stivali, combatteva a tirar frecce, pietre, dardi, e fionde. 3. *Mezzana* vestita come la prima, e tirava dardi, *veruta*. Si distingueva anche in *veterana*, e in *reclute*; queste avean per arma offensiva il *pilo*, dardo più piccolo.

Insegne non erano note ne' tempi eroici. I Greci vi portavano un ariete in una clamide in cima ad un'asta. I Romani fin a Mario non aveano per insegna che un pugno di fieno, *manipuli*. L'aquila poi divenne la principal insegna delle legioni; alcune inalberavano un lupo, un cinghiale, un cavallo, un minotau- ro. Queste figure erano in piatto su d'una lancia, il di cui fusto era guarnito di medaglioni. Talvolta in cima v'era l'iscrizione S. P. Q. R., *Senatus Populusque Romanus*. Una mano contornata d'alloro era un' insegna comune ai Greci e ai Romani. La Civetta consacrata a Minerva era l'insegna d'Atene, Castore e Polluce de' Lacedemoni.

Lacerna mantello ampio, che copriva tutto il soldato Romano.

Littori sbirri vestiti da soldati, ma armati di fasci di verghe e di scuri. Quando avean a fare qualche esecuzione, slegavano il fascio, sbacchettavano, e con colpi d'ascia mozzavan teste: teste infami quelle che saltavan per ascia; l'esser decollato da una sciabla era onorifico. I Littori ne' trionfi andavan a cavallo. Quelli che accompagnavano

i Sacerdoti e le Vestali avean fasci senz'ascie. I fasci che si accordavano ai trionfanti di prima classe, eran intrecciati d'alloro, eran i mobili più preziosi della famiglia, ma non era permesso decorarsene in pubblico.

L'erudito cachinnerà per queste storpiature delle sue antichaglie. Rivegga il titolo di questo libro, e si scachinni.

MINIATURA. Genere di pittura in piccolo, in cui s'impiegano su la pergamena o su l'avorio colori stemprati nell'acqua di gomma. Si punteggiano solamente le carni, e si dipingono a guazzo i fondi e i panneggiamenti. Si fanno anche delle miniature tutte punteggiate.

Questo genere è stato molto in voga quando la pittura era molto depressa. Si veggon codici antichi ornati di *miniature* più ricche d'oro e di colori vivi, che belle per il disegno: eccettuati alcuni ritratti, il resto è gotico.

Questo piccolo genere è freddo, se è leccato. La vivezza de' colori avrà merito se verrà sostenuta da un buon disegno, e dall'eleganza.

MINUTO. Ecco là un filosofo barbuto: mettilgi la lente addosso, e gli conterai tutti i peli, ogni grinza, ogni poro. Allontanati: dal giusto punto di veduta vi vedrai l'effetto del buon insieme, e spariscono tutte le *minuzie*. Oh il raro talento dell'artista! Questo è imitar la natura.

Ma la prima regola dell'arte è che nella copia d'un oggetto da riguardarsi in giusta distanza, la sua totalità sia abbracciata ad un solo

solo colpo d'occhio. Questo oggetto deve esser visto come a traverso d'un telaio. Se queste leggi, leggi della Prospettiva son vere, le *minuzie* non si veggon più nella giusta distanza, nè con quel traverso. Dunque l'artista *minuto* ha perduto il suo tempo in vincere la difficoltà con una pazienza che si potrebbe dare per penitenza; il di cui risultato sarà un'opera ridicola.

Infatti è ben ridicolo chi pretende conservar l'insieme dal giusto punto di veduta, e pretende anche conservarlo approssimandosi tanto da distinguerne ogni pelo. E quanti saranno allora i punti di veduta? Tanti quanti i punti di distanza.

Il *minuto* non ha luogo che ne' fiori, e in altri piccoli oggetti delicati. Non mai però nella Scultura. Merletti e ricami *minutamente* traforati sono minuzie disprezzabili.

Lo scopo dell'arte non è d'incantar l'occhio in puerilità. Per il diletto della vista s'ha da toccare il cuore, e si ha da istruire. E ciò non può conseguirsi che col grandioso e coll'espressivo.

MITOLOGIA, o teologia pubblica degli antichi, o storia de' secoli anteriori alla scrittura, cioè favola.

Il racconto de' fatti si altera passando da bocca in bocca, e si riempie di menzogne passando da generazioni in generazioni.

I Poeti s'impadronirono di questi racconti corrotti, gl'impararono a loro voglia, e gl'infrascarono delle loro fantasie nello svilupparne i dettagli. Questo è quel che si chiama *storia de' tempi eroici*, e che si deve dire *favola*, poichè se v'è qualche fon-

do di verità, è ben difficil a scoprirsi a traverso a tante menzogne.

Questo ammasso di favole apre agli artisti un campo vasto e secondo di quel che si chiama *ideale* nelle arti. Gli uomini della storia non sono che uomini. Quelli della *mitologia* sono celesti, o quasi celesti: onde gli artisti nel rappresentarli s'inalzano al sublime, alla *bellezza ideale*.

Gli artisti non hanno da studiare la *mitologia* ne' Dizionarij che non sono che freddi repertorj. L'hanno da trarre da' Poeti antichi, e specialmente da Omero, dove gli Eroi sono in azione viva. Ovidio ne fa belle descrizioni, ma non infiamma; egli è un poeta grazioso, e potrà fare graziosi artisti; ma il grazioso non è la grazia, nè la grazia è la bellezza.

Il catalogo seguente non è che per la memoria.

Amazzoni donne celebri per il loro valor guerriero. La loro distatta illustrò il coraggio d'Ercole e di Teseo. Più celebri per la loro verginirà sempre rinascante per quanto la perdesse. E più celebri ancora per i loro piaceri amorosi senza veruna degradazione fisica. La loro frisatura era verginale, cioè a *corimbo*, cioè i capelli di dietro annodati con quelli del comignolo. L'altro lor segno verginale è il capezzolo delle mammelle non sviluppato. Elle sole hanno la cintura alla virile, cioè alle reni. Tutte le altre donne l'hanno sotto al seno. Ma anche le Sabine di Polidoro le hanno alle reni, per meglio esprimere il disordine di quelle donne

che si dimenarono fra le braccia de' loro rapitori eroici Romani.

Apollo è il simbolo del Sole; dunque riscalda, vivifica, guarisce; ma produce ancora fermentazione e putrefazione; *Pythios*, e col calore eccessivo colpisce di peste, e di morbi mortali. Conduce le Muse e le Grazie, suona la lira, e tira d'arco. Gode una gioventù eterna, un'eterna velocità. La velocità è pregevole in fisica e in morale: colla prontezza si fanno cose grandi in poco tempo. Tutti gli Apolli che ci sono rimasti dell' antichità, sono della maggior bellezza ideale, quale più, qual meno. La testa dell' Apollo di Belvedere è più maestosa e imponente che minacciante; la collera non le toglie la serenità della fronte; o che ammazzi il serpente Pirone, o che dardeggi i figli di Niobe, è sicuro della vittoria, la disprezza; l' indegnazione è accennata nel naso col gonfiamento delle narici; lo sdegno si scuopre nell' elevazione del labbro inferiore. Ad Apollo convergono varj abbigliamenti leggiadri, e talvolta ricchi. La sua capellatura è a *Crobilo*; cioè i capelli di dietro attaccati alla sommità della testa, sul gusto de' *Corinibi* delle vergini. Ma talvolta Apollo ha i capelli che discendono giù per le spalle: egli e Bacco son i soli numi con questa capellatura.

Bacco sempre bello, sempre giovane, e sempre allegro. Non è un vero ermafrodito, ma ha dell' ermafrodito, cioè de' tratti maschili e muliebri: egli fu allevato da donna, e vestito da Venere. Onde pare una vergine travestita; le forme de' suoi mem-

bri sono delicate, e morbide come fatte col fiato, senza indicazione di ossa e di muscoli: è un giovinetto che entra nella primavera della vita, e sente il germe della voluttà. Conquistatore dell' Indie gli spunta la barba, e coronato di edera. Viaggiando per spargere le sue beneficenze, porta addosso una pelle di Leopardo, e monta un carro tirato da tigri, o da pantere amanti del vino secondo quell' Oppiano che per ogni suo cattivo verso ebbe uno scudo d' oro dall' Imperator Caracalla amatore del cattivo. Di ghirlande d' edera son le redini per guidar quelle fiere, e di edera è coronato il tirso, ch' è lo scettro o la lancia di Bacco.

Centauri. Testa e busto d' uomo, tutto il resto cavallo. Nati dal commercio d' Issione con una nuvola effigiata in Giunone? Piuttosto dall' unione di Filliride con Saturno trasformato in cavallo. La parte umana suol esser bella, muscolata, barbata, colle orecchie che hanno dell' uomo e del cavallesco. La parte cavallina non suol esser troppo ben intesa. Forse i maestri Greci lasciavan le bestie ai non maestri. I Centauri di Furietti, di Borghese, d' Ercolano sono i più famosi. La Centauressa di Zeus, che allattava due gemelli, perì nel mare quando Sifla la mandò a Roma. Nell' Ercolano ve ne sono due; una con una baccante in groppa; l' altra con una lira e con un cembalo, e con un fanciullo: entrambe graziose e d' una felice semplicità.

Cerere bella, con velo gettato in dietro, coronata di spiche e di foglie, con diadema alto: capelli in disordine per l' af-

Ri-

Razione del ratto, di sua figlia:

Cielopi figli della Terra a cuor superbo da muover guerra al Cielo, e perciò fulminati, e perciò giganti con un sol occhio in fronte. Meglio il *Pelifemo* d'*Erco-*
lano, che non è un brutto gigante, ma è un uomo di grande statura, di forme virili, e invece d'un occhio solo, ha il vantaggio d'averne tre, due come gli altri uomini, ed uno piccolo nel mezzo della fronte. Meglio, se dietro la testa ne avesse tre altri.

Circe figlia del Sole, dunque bella, capelli elevati a ricci, o a raggi solari, viso brillante d'ardore.

Diana vergine perpetua non ostante che si lasciò defforare da *Endimione*: Arco, frecce, veste fin alle ginocchia, carro tirato da cervi: eccettuati i cervi, tutto questo arnese era d'oro, come conviene alla regina della caccia. Svelta, e leggiere. Nelle opere antiche non si vede mai colla mezza luna in testa; nelle moderne sì, e a maraviglia, sul fondamento non degli artisti, ma de' poeti antichi.

Ebe si distingue alla veste rialzata a guisa delle giovani vittimarie, e de' garzoni che servono a tavola.

Ercole da giovinetto è sì bello che fa dubitar del suo sesso. I giovini sono belli finchè rassomigliano alle donne. Nell'età virile spiegate le sue forze erculee contro i mostri e i giganti, è nerboruto, muscoloso, col collo taurino, co' capelli ricci tirati sulla fronte: tal è l'*Ercole Farnese*. Ma le vene e i muscoli raddolciti convengono a questo Eroe purificato delle parti più grosso-

lane, quando si bruciò sul mont' *Era*. Il Torso di *Belvedere* è *Ercole* assunto in Cielo.

Un Eroe se vuole celestiarci ha più da perdere che d'acquistare: ha da perdere i segni della sua forza, e ritornare bel bello alla sua giovinezza idealmente bella.

Esculapio co' capelli alzati su la fronte come nipote di *Giove*.

Furie. Gli antichi fedeli sempre al loro sistema di non rappresentare che bellezze, fecero belle anche le *Furie*: Ma le loro *Furie* erano *Eumenidi*, cioè benefattrici. Queste benefattrici per quanto belle e giovani verginelle avean la testa ornata di serpenti, ed eran armate di serpenti e di torce ardenti. Erano le *vendicatrici* terribili di noi altri uominnacci peccatori, e perciò *benefattrici*, e come tali erano rappresentate belle e tremende: tremende per i viziosi, belle per i virtuosi. I nostri virtuosi frattanto le rappresentano della più disgustevole laidezza, vecchie scheletre, giallastre, verdastre, nerastre, mammelle livide, rilasciate, terribilmente orrende. Tanto orrore per la Giustizia che punisce i malfattori! Chi vuol rappresentar bene i malfattori, li faccia *furie* alla moderna, e più che *furie* femminine farà *furj* mascholini.

Genio. Gran bel *Genio* è quel giovine alato di *Villa Borghese*! L'idea umana non sa concepire maggior bellezza.

Giove si trova sempre d'uno sguardo sereno e con un'aria di clemenza. Ma alla clementissima serenità si potrebbe inserire qualche po' di brusco quando scuote l'*Olimpo* ad un moto de' sopracc-

praccigli, quando fa tremar tutti i numi, quando s'imbestialisce contro quella pettegola di sua moglie, e quando fulmina i mortali. La sua capellatura è sciolta a onde come la giubba del leone.

Giunone occhi grandi, bocca imperiosa, diadema a cresta. La più bella Giunone è nel Palazzo Barberini. La più bella testa è nella Villa Lodovisi; testa colossale.

Grazie, son all'Etrusca quelle di Villa Borghese. Belle son quelle del Palazzo Ruspoli: la loro bellezza non è gaja, ma dolce, e di quella soddisfacente tranquillità ch'è propria dell'innocenza giovanile, senza ornamenti; una ha i capelli attaccati con una bendella, e le due altre li hanno annodati sul collo.

Morte da giovane senza barba e senza ferezza, con una bellezza più maschia di quella di Apollo, è rappresentato in Villa Lodovisi a sedere con un amorino ai piedi, e nel Palazzo Barberini in piccolo sopra una base de' due bei candelabri di marmo.

Medusa la più brutta testa che i moderni sappian fare. Gli antichi la facevano bella, ma crinita di serpi. La più stimata è quella che tiene in mano Perseo con una statua del Palazzo Lanti.

Mercurio giovane, ma di forma men delicata d'Apollo, chioma corta e frisata, e d'una fisionomia di singolar finezza. La *Morte* si è sempre rappresentata in uno scheletro, il quale non è la morte, ma l'effetto della morte. Se la morte è gemella del sonno, e se la morte fu da' Romani chiamata *letò*, e se il morir è *letale*, e se *letò* è vicino a *lie-*

so, e *letale* a *letizia*, dunque *morte* sia una bella figura impaurata che chiuda gli occhi.

Nessuno non differisce da *Giove* suo fratello che nella barba crespa, e ne' capelli gettati sulla fronte. Ve n'era una bella statua a Villa Medici, ora è in Firenze.

Pallade savia. Dunque occhi bassi, testa inclinata, seno coperto, capellatura lunga, contegno grave. Ma in qualche circostanza ella ha d'alzar la testa.

Pane colle orecchie puntute con barba e con piedi caprini, figlio della casta Penelope, innamorato delle ninfe selvatiche.

Parco belle e brutte colle ale.

Plutone rassomigliante a suo fratello *Giove*, ma terribile.

Proserpina bella coronata di spighe.

Satiri o *Fauni* meno belli di Apollo, ma caprigni, colla barba agli orecchi, ne' piedi, e con un po' di coda. Assai bello è quello di Villa Borghese. Quello di Villa Albani se la ride. Quelli di Ercolano si vorrebbero godere una ermafrodita. I Satiri eran ghiotti di ninfe e specialmente delle ermafrodite, ch'erano in abbondanza ne' tempi d'ignoranza.

Sileno Satiro attempato, corpa ciutto, ubriaccone, ma balio di Bacco.

Stagioni, e *Ore*: danzano snelle insieme colle *Grazie*, e coronate di palme. Ve ne sono de' bassi rilievi nelle ville Borghese e Albani.

Tritoni uomini marini con capelli e con barba a pinne di pesce. Se ne veggono due teste colossali in Villa Albani.

Venere è il modello della bellezza.

lezza. Occhi piccoli e dolci, palpebra inferiore tirata in su, sguardo tenero e languido, non mai lascivo: ella è il simbolo della voluttà, non della impudenza. Dunque vada sempre nuda. Se talvolta si vuole vestire, si metta due cinti, uno sotto le mammelle, e l'altro nel bel mezzo dove si concentrano tutte le delizie. Questo secondo cinto prese ad imprestito Giunone cogli occhi spalancati per piacerè suo marito Giove. Ma quando Venere è veramente Venere, cioè nuda, subito che vede qualcuno titira indietro le sue grazie del mezzo, le occulta con una mano, e coll'altra cerca coprire le superiori. Quante Veneri, quante Veneri! Medicea, Capitoline, Vaticane, Farnesiane dalle belle chiappe, *callipige* ecc. E in quanti modi! nell'uscir dal bagno, accovacciate, volanti su d'un carro tirato da colombi. E quante Veneri *vincitrici* di Giunone e di Pallade per quel famoso pomo della discordia, di Marte, e de' Cesari per le vittorie ch'ella loro accordava! Giulio Cesare, che si faceva discendente d'Enea, ch'era figlio di Venere, eresse un tempio a Venere *Gentrice* armata di lancia e di scudo. Se gli antichi fecero tante Veneri, i moderni li hanno sorpassati nella molteplicità delle Madonne.

MNESICLE architettò per ordine di Pericle i famosi *Propilei*, cioè i portici magnifici che servivan d'ingresso alla Rocca d'Arene. Tutto l'edificio era di marmo bianco con colonne doriche, fronteggiato da cinque porte. La facciata era decorata di statue equestri isolate.

MOBILI. Il lusso de' mobili fu all'estremo presso gli antichi, specialmente presso gli Asiatici. Un tappeto di Babilonia per coprire un letto o una mensa si arrivava a pagare tremila seudi. Le tappezzerie di Attalo Re di Pergamo erano messe in oro, e di tale sontuosità che ne fece erede i Romani. Ma il gusto de' Romani fu di ammobiliare le loro abitazioni con pitture, e con bassirilievi, e con marmi. La smania per i marmi fece smaniar Plinio, il quale attribuì la perdita de' costumi al trasporto che Roma prese per i marmi. Ne' bassi tempi invece di marmi le tappezzerie non furono che paglie tessute in stuore. Ora il mobilio è d'una ricchezza in un moto perpetuo di fantasie e di capricci. Non deve esser regolato che dal comodo, e dalla convenienza.

MODA. Le mode di vestire sono sì bizzarre, che nascono spesso e deformano la natura, fin a pervertirla da non riconoscerla più.

I piedi de' cittadini ristretti in scarpe attillate e puntute, non sono più i piedi. Per non imitare questi piedi deformati dalla moda, ha l'artista da ricorrere in campagna ai piedi deformati dalle fatiche?

La natura vuol che le donne sieno madri, e perciò le ha fatte di anche slargate, e ha loro dato un vasto *bacino*. Dunque s'incassino e si comprimano quanto più è possibile in un busto d'ossi e di ferri, affinché crepino di dolori, e l'artista non veggia mai la natura della donna.

Testa, alta, petto elevato, piedi in fuori, ginocchi in dentro, ma-

thani sostenute, prescrivono i maestri di ballo. Ma i maestri dell' arte fecero le teste leggermente inclinate, perchè la gran madre natura così le fa per aver così disposte le vertebre. Sollevar il petto, è un forzare la respirazione. Torcer piedi e braccia e mani, è un guastarne tutta la muscolatura, e i pugni non tondeggiano più. E che altro è a guisa de' Giganti pagnar contro gli Dei, se non se ripugnare alla natura?

La situazione più comoda di ciascuna parte nelle differenti posizioni del corpo, è la situazione la più naturale. Dunque è la più graziosa; la vera grazia non può essere che nella sola naturalezza.

La natura è una, una è la verità, una è la ragione, il comodo è uno: e le *Mode* tanto moltissime quanto le follie. Queste follie che storpiano e incachetichiscono e incarogniscono gli affettati, infettano anche gli artisti.

Niente di più difficile per l' artista quanto il distinguere il naturale dall' artificiale. Bisogna che ricorra alle sculture Greche, se non vuol abortir per modelli. Bisogna ch'egli rinunzi al suo secolo, e a tutta la sua bella Europa, e a tutte le farfallaggini delle *mode*, se vuol far cosa che piaccia sempre e a tutti. La *moda* è effimera. L' artista ha a dire a sè stesso come Zeusi, *Io lavoro per l' eternità*: si avrebbe d'aggiungere, e per chiunque ha occhi, ma che abbia imparato a farne buon uso.

MODELLARE in creta ben lavata, ben purgata, e bene stemprata. Si stempra e s'impasta

ancora più quando si maneggia colle dita per farle prendere quella figura che le si destina.

I *modelli* delle figure grandi che han da essere gettate in bronzo, si fanno di gesso.

Per *modellare* in cera, ad ogni libbra vi si mescola mezza libbra di colofonia o di trementina, fondendo tutto con olio d'oliva, e per darle un color grato vi si aggiunge un po' di minio.

Colla cera bianca si fanno de' bassi rilievi a guisa di cammei col fondo di ardesia, o di ebano. Piccoli lavori, piccolo merito.

Quanto sia utile a' Pittori il saper *modellare*, ognun lo vede. Posson disporre a lor talento de' loro modelli, metterli in aria fra le nuvole, dove i viventi non possono stare, e situarli fra molti altri come più loro aggrada secondo richiede il soggetto. Gli Scultori preferiscono i *modelli* di terra; i Pittori dovrebbero preferir la cera che si può riammollire per cambiarne le parti, e i movimenti: la terra poi non può più inaneggiarsi quando è seccata.

MODELLO di uomo o di donna nuda ad oggetto di studiar la natura vivente, di render l'occhio giusto, e di avvezzar la mano per eseguire fedelmente quel che l'occhio ha ben veduto nelle differenti forme, e ne' diversi moti.

Nelle Accademie si sceglie un el modello, ma è sempre quello. Dunque i Signori Accademici non voglion dare agli studenti che l'idea d'una sola natura. E pure ognun sa che la natura è varia secondo i varj individui. Dunque se non si vuole che l'artista riesca ammanierato, studj

quant-

quantì più *modelli* può. Come si può far un'opera di più figure, se non si è studiato che un solo *modello*? E' ben ridicolo che lo stesso facchino abbia da far il Giove, il Ganimede, l'Apollo, il Marte, il Saturno; e che una stessa donna abbia a trasformarsi in Venere, in Giunone, in Teseide? Zeusi riuniva tutte le belle del paese per fare una bella.

Lo studio del *modello*, cioè di molti *modelli vivi*, è uno studio preliminare per giungere alla bellezza ideale che risiede nelle scelte sculture dell'antichità.

Giova perciò mettere i *modelli* viventi nelle attitudini delle belle Statue Greche, e farne poi il confronto.

MONOCRONO d'un solo colore, come è il chiaroscuro, la stampa. Così cominciò la pittura.

Dove manca una cosa, supplisca l'altra. Qui manca l'incanto del colorito: supplisca dunque l'esattezza del disegno, dell'espressione, l'eleganza, la grazia, e ogni altro pregio dell'arte. Chi non riesce nel colorito, non colorisca, faccia chiariscuri. Così si rese famoso Polidoro, uno de' buoni discepoli di Raffaello.

MONOTONO d'un solo tono, uniforme. Dall'uniformità nacque un giorno la noia. Se l'arte è imitatrice della natura, la natura è varia; dunque l'artista sappia variare.

Se un colore predomina in un quadro, si dirà che dà nel rosso, nel giallo ec., sarà *monotono*.

Ma lo splendor eccessivo de' colori, le tinte troppo variate, il lucido esagerato non è salutar per variare, è un far tumulto, è

una confusione, che toglie il riposo, e a forza di varietà non si distingue più niente, e si ricade nel *monotono* peggiore del primo.

MONTI (Gio. Giacomo) pittore e architetto Bolognese m. 1692. In Modena fece la Chiesa di S. Agostino, in Bologna quella del Corpus Domini, e la grandiosa galleria del palazzo Monti. La sua grand'opera fu il porticato, che in Bologna dalla porta *Saragozza* conduce al monte della *Guardia* per due miglia e mezzo. Fu un buon artista.

MONUMENTO è ogni opera per conservar la memoria degli uomini illustri, o di avvenimenti grandi. Da principio i monumenti non furon che mucchi di pietre ammassate nelle campagne. L'industria poi ne fece Piramidi, Obelischi, colonne, e sculture d'ogni specie. Atene ne aveva tanti, che si camminava sulla Storia. Noi ne siamo ricchissimi, ma nelle chiese, e vi si cammina su *nienti*. Il più magnifico monumento fu quello di Temistocle, ch'ebbe per monumento tutta la Grecia. Non si deve eriger monumento se non a chi se lo ha prima eretto da se stesso colle sue opere grandi in beneficio grande del pubblico. Allora il monumento sarà più perenne del bronzo, più alto delle piramidi, e braverà i tempi. L'artista in queste rare opere farà campeggiare nella semplicità il carattere dell'eroe, cioè del benefattore. Per gli avvenimenti memorandi i simboli voglion esser chiari, e intelligibili ad un'occhiata. I Monumenti debbon essere 1. diretti al ben pubblico,

2. collocati opportunamente, e costruiti secondo le leggi della convenienza.

MORA (*Francesco de*) successore d' Herrera nella fabbrica dell' Escoriale, dove costruì nella villa una Chiesa tutta di pietra di taglio semplice e grandiosa. In Madrid egli eresse il palazzo del Consiglio, edificio de' più grandi della città. E' suo anche il Chiostro di S. Filippo, tutto di granito a due ordini di portici, con fontana in mezzo.

MORA (*Gio. Gomez*) edificò in Alcalà la Chiesa e il Collegio de' Gesuiti, tutto grande e proporzionato. La facciata della Chiesa è di granito a due ordini, uno di pilastri, l'altro di colonne doriche. La piazza maggiore di Madrid fu anche diretta da questo artista, ma non ha altro pregio che l'ampiezza e l'uguaglianza delle fabbriche. E di suo disegno è la casa reale detta la *Panaderia*, e il Convento degli Agostiniani Scalzi.

MORBIDO. Chi dice *morbido*, dice dolce, gradevole. La *morbidezza* nella Pittura, nella Scultura, e nell' Incisione, è un mezzo per esprimer la grazia, e anche la bellezza. Questo è tutto merito della mano, cioè dell' esecuzione.

Il troppo fuso e vaporoso è l'eccesso del *morbido*. Il molle e l' indeciso è un altro difetto. Il difetto contrario alla *morbidezza* è il leccato, il liscio, il lucente. Caracci e Correggio sono stati *morbidi*, come anche il Fiammingo e il Bernini. Se gli Antichi e Raffaello non si veggono *morbidi*, si veggono sublimi. Chi conosce il sublime, non pensa a *morbidezza*.

MORMANDO (*Gio. Francesco*) n. 1455. m. 1552. architetto Fiorentino, edificò in Napoli la Chiesa di S. Severino, la Chiesa della Stella, il palazzo de' Principi della Rocca, e quelli di Cantalupo a Posilipo. Tutte opere sode. Egli avea studiata l' Architettura sotto l' Alberti, e ne' migliori monumenti di Roma. Fu da Ferdinando il Cattolico chiamato in Ispagna, dove non fece che cantare e suonare il Liuto.

MOSAICO. Specie di pittura fatta di pietre colorate naturali, o artificiali.

Che Mosè ne sia stato l'inventore, lo crederà qualche sproputiato. Anche le Mosche potranno pretendere d' avervi dato il loro nome; e taluno s'immaginò che alla loro forma si rassomiglia quella de' tassellini che costituiscono il *mosaico*. Si sa di certo, che i Greci lavoraron di *Mosaico*, che vicino ad Atene era il Colle Museo dove fu sepolto il poeta Museo, e che le nove Muse, eh' eran le rappresentanti di tutte le scienze e le arti, eran sì care ai Greci, che ne formarono le denominazioni di Musei, e di *mosaici*. Silla fu il primo che introdusse il *mosaico* in Roma, e ne fece fare un pavimento a Palestrina. Nelle ruine Romane non si sono mai trovati *mosaici* che ne' pavimenti, e Cesare nel suo bagaglio ne faceva trasportare de' pezzi in tutte le sue spedizioni militari. Noi li mettiamo in quadri.

In quadri e in volte furon usati ne' tempi bassi, come tuttora si osserva nelle chiese antiche, e per lo più messi in oro. Se gl' insigni Pittori di Grecia,

sia, i Zeusi, gli Apelli avessero posto in *Mosaico* le loro opere, come fa ora Roma Santa, noi goderemmo le loro Pitture, e l'arte non sarebbe stata soggetta alle brutte vicende, e al risorgimento. Si sarebbe conservata sempre immacolata.

Ma i nostri gran *Mosaici* Vaticani non sono che copiacce di copie. Male grande che si può curar con poco. Basta che i più abili Artisti se ne facciano direttori. Dovrebbe premere all'artista la maggior durata possibile delle sue opere. Se Tiziano, Caracci, Correggio, si avessero data questa premura, noi ammireremmo ancora tante loro belle produzioni, che più non esistono. Si ha da lavorare per l'eternità, ma bene. Il *Mosaico* ben diretto non sarà eterno, che per approssimazione.

E' però men difficile far una buona copia che un buon *mosaico*. Dunque si faccian buone copie, e poi altre buone copie, e poi altre, a misura, che degradan gli originali, e le copie successive; e si lascino i *Mosaici* per i piedi, cioè per i pavimenti, come li usarono i magnifici Romani.

MOTO è un attributo essenziale a tutte le opere dell'Arte, che ha per oggetto l'imitazione della natura vivente. Non si può dar vita senza moto. Qualunque produzione dell'arte ha da comparir viva, e in conseguenza ha d'aver *moto*.

Nella Scultura si dà vita e moto ad una figura ancorchè sia in una situazione tranquilla, se la disposizione generale è giusta ed espressiva, se i piani sono ben messi nell'insieme e

nelle parti, se è ben esposta al lume.

In Pittura gli effetti del chiaroscuro, l'estensione de' piani, le varietà de' colori, le risorse innumerabili della prospettiva, danno moto e vita a tutte le figure.

Gl'Incisori danno vita alle stampe colla varietà e colla flessibilità de' tagli.

Il mezzo più grande e più sicuro di dar la vita ad un'opera, è disporne tutti gli oggetti con giustezza. Dunque non sforzi, non opposizioni, non contrasti, non affettazione, non calore: sistemi perfidi. Le sculture di Bernini sono tutte contorte in un fracasso di panni volanti, e a forza di moto non hanno nè moto, nè vita. Questo è con molto non far niente: è il parto della montagna. All'incontro nell'Agrippina sedente, nella Cleopatra sdrajata, nell'Apollo ec. che vita, che moto? Questo è con poco far molto, anzi tutta. Tutto quel che passa la linea del vero, è contra senso. Il vero è il bello è nella semplicità.

Il S. Andrea del Domenichino da per tutto è vita e moto, e da per tutto è tranquillità. Il Pussino in quel suo celebre paesaggio mette un uomo involuppato in un serpente enorme, e il terrore si comunica negli astanti in diversi gradi secondo la loro distanza, e vi si sparge come per eco.

Ciascun Artista spiega il suo talento nel *moto* che dà alle sue figure. Michelangelo bisogna che fosse ben fiero, dacchè le sue savie figure non spiran che ferezza. Correggio ed Albano eran portati per il grazioso. Raffael-
lo

Io seppe con giusto *moto* caratterizzare tutte le azioni dell' uomo, seppe scegliere le attitudini più convenienti, ed espresse con una stupenda verità le passioni più veementi fin alle più tranquille, e tutto con una facilità maravigliosa, sì negli oggetti principali che negli accessori; ne' panneggiamenti, ne' paesaggi, nelle bestie: ciascuna cosa ha d' aver il suo *moto* conveniente a sè e all' argomento.

Per i *moti* che le passioni producono nel corpo, l' Artista non si stanchi mai d'osservar la natura. Se delle persone si battono in una strada, osservi gli effetti della collera; osservi i varj effetti dello spavento, dell' agitazione, e il contegno de' riguardanti diverso secondo il sesso, l' età, la condizione, l' indole. Una Regina non si affliggerà come una bottegaia.

Le Fanciulle modeste e graziose hanno un' azione più tranquilla che agitata.

I giovani hanno *movimenti* snelli e liberi. Gli attempati han da esser più fermi e più posati. Le vecchie soglion esser audaci e pronte; ma i vecchi lenti e tardi.

Finalmente per il *moto*, per cui i corpi non sbilancino e cadano, vedi *Equilibrio*, *Ponderazione*,

Ma in Architettura che cosa è quel che i Francesi chiamano *moto*? Risalti, zigzag, borbominate, veleno per gli occhi.

MUET (*Pietro*) n. 1591 m. 1669 architetto Francese versato nelle maremarche, tradusse e commentò Vignola e Palladio, diede un trattato d' Architettura, ma nell' esecuzione fu Berninresco, e berninesche son le colonne del suo baldacchino nella Chiesa di Valdegrace in Parigi.

MURENA (*Carlo*) n. 1713 m. 1764 architetto Romano intelligente, ma infangato negli abusi dell' architettura Romanesca, come si può osservare nella sua ricca cappella Zampai in S. Antonino de' Portoghesi.

MURI di qualunque specie sieno, o di pietruccie quadre, *resicolati*; o di gran pietre irregolari, *incerta*; o di mattoni, o di gran pietre di taglio, l' importanza è 1. che sieno grossi convenientemente, che i materiali sieno ben assettati e concatenati fra loro, e che sieno perfettamente a *piombo*, e innalzandosi si assottiglino gradatamente di qua e di là, o tutto dalla parte esterna.

MUSTIO costruì a spese di Plinio il giovane un tempio di Cerere, sontuoso di colonne, di statue, e di altri ornamenti di marmo.

NAT

NATURA per gli Artisti è tutto quel ch'è visibile. Il visibile è l'oggetto delle loro imitazioni.

Non basta vedere, bisogna studiare quel che si vede. Nell'infanzia dell'arte neppur si dubitava che fosse necessario studiar la *natura*, onde veniva rappresentata come grossolanamente si offriva allo sguardo.

Avanzatasi più l'arte, si conobbe la necessità di studiar la *natura*. Ma il primo modello che si offerì, fu preso per bello: bastò rigettare il deforme. Non si pensava ancora a distinguere la bella *natura* dalla *natura* comune. Questa seconda epoca dell'arte fu lunghissima, e forse non mai rimpiazzata da altra migliore, nella maggior parte delle nazioni.

Le arti così debolmente coltivate per lungo tempo nell'Oriente e nell'Egitto, passarono finalmente in un popolo sensibile, costituito per sentire il bello, per amarlo, e per ricercarlo in tutto: ecco i Greci. Eglino da principio coltivarono le arti barbaramente, come succede sempre in ogni principio. Le migliorarono poi a quel grado che non fu mai sorpassato dagli Egizj. Ma presto superarono i loro maestri, e divennero i maestri di tutti i secoli venturi e di tutti gl'ingegni più sublimi. Noi siamo, e dobbiamo essere i loro umilissimi
Dir. B. Arti T. II.

mi discepoli nelle parti capitali dell'arte, cioè nella bellezza delle forme, e nella grandezza dell'espressione.

I Greci conobbero quel che gli Egizj non seppero neppur indovinare: conobbero che la *natura* ha moto ed espressione. Tardaron poco a sentire ch'ella ha bellezza, e che la bellezza fa il carattere della *natura*, così che mancando la bellezza, la *natura* cessa d'esser natura. Onde per loro imitar la *natura* ad esprimere la bellezza era lo stesso. Perciò anche nelle maggiori perturbazioni della *natura* sofferente eglino evitavano contorcimenti e sforzi che offedessero la decenza; come al cospetto di personaggi augusti ciascuno si sostiene composto per quanti bulicami si senta in corpo. E frattanto molti artisti moderni par che abbiano studiato di mettere in pompa questi difetti abborriti da' Greci.

La *natura* è la prima maestra dell'artista per le forme, per le proporzioni, per l'espressione. Ma dopo ch'egli da scolaro docile ne ha imparate le lezioni, concepisca l'orgoglioso progetto di sorpassarla. Ed egli la sorpasserà col riunire in uno le bellezze che la *natura* non gli offre mai riunite insieme in uno stesso modello.

Anche nel colorito e nel chiaroscuro la *natura* è la prima guida; ma l'artista poi sceglie, e
F riu-

riunisce insieme le bellezze disperse.

La disgrazia dell'artista è d'aver giudici che non conoscono le bellezze ch'egli loro presenta. Avranno qualche piacere, se avranno qualche sensibilità; ma non ne hanno un giudizio motivato. Il volgo vede la *natura*, e non la sa vedere; nè la sa vedere, perchè non ha imparato a vederla: non s'impara niente senza grande esercizio: quanto più l'occhio è esercitato, e ben esercitato, più sa vedere, e più bellezze scopre. Perciò il Pittore vede più dello Scultore ne' colori, nelle mezze tinte, ne' riflessi, ne' chiariscuri: e lo Scultore vede più del Pittore nelle forme.

Affinchè l'arte si perfezioni, vi vuole una serie di generazioni d'artisti che s'istruiscano successivamente a veder bene la *natura*. Nel principio egli non la videro che come il volgo. Poi la videro secca, intrizzita e minorona, alla gotica. Finalmente pervennero a vederla bella. I nostri Pittori non han potuto vederla bella che nelle statue Greche. Ma i Raffaelli, i Correggi, i Tiziani seppero scegliere bellezze nella *natura* colorita.

NEGLIGENZA è un difetto di attenzione, di studio, di esercizio.

Vi sono degli artisti che eseguiscono nell'istante che concepiscono. E quanti parlano prima d'aver pensato? Pensare dovrebbe esser lo stesso che pesare.

Prima di parlare, le parole masticar.

Gli artisti fociosi soglion dar più in *negligenze*. Le loro *negligenze* sono più gravi quanto

più importanti sono le parti che non debbono esser *neglette*; e tali sono il disegno, le proporzioni, l'espressione, il colorito, e quanto è più esposto allo sguardo, e all'intelligenza dello spettatore.

Il peggio per i *negligenti* è che sempre più *negligenti* si fanno. Chi è *negligente* per temperamento, lo sarà in perpetuo. Dire a bisbetici, siate flemmatici, è dire ad un epilettico, cammina sodo.

Chi è *negligente* per presunzione del suo intelletto esagerato si specchi nelle opere de' gran maestri diligenti diligentissimi.

Molti sono *negligenti* per interesse. Strapazzano il mestiere per far molto in poco tempo, e per guadagnar molto. Costoro dunque sieno artigiani, e non mai artisti. L'artigiano non pensa che al lucro. L'Artista non deve avere altro oggetto che la gloria; e per divenir glorioso bisogna esser *diligente*. La gloria attrae necessariamente guadagno, e col disinteresse si sta meglio che coll'avarizia. Guai alla nazione dove tutto è mercantile.

Il trasporto per i piaceri è un'altra causa di *negligenze*. Dopo un Raffaello ogni artista può darsi alla voluttà. Niente di più facile, ma ognuno sia Raffaello, e muoja anche a 36 anni. Ma se gli Artisti vogliono godere il massimo de' piaceri, *lavorin con diligenza*, nè si permettano altre *negligenze* che quelle che richiede il soggetto stesso, in cui

Le negligenze sue sono artistici.

NICCHIE. E' ben naturale che

che gli uomini per ripararsi da temporali si *annicchino*: Ma non è bello di metter belle statue entro *nicchie*: il bello d'una statua ha da vedersi d'ogni intorno. La più grande *nicchia* che mai siasi fatta è quella di Bramante in Belvedere al Vaticano: ma non per *annicchiarvi* statue: è un edificio a forma di *nicchia* che spicca da lungimiglia e miglia.

NICCOLA DA PISA statuario e architetto di grido del secolo XIII. Nella sua patria fece molte fabbriche solide, fra le quali il Campanile degli Agostiniani, ottagonio al di fuori, rotondo al di dentro, con una scala a chiocciola che si vede tutta da fondo in cima. Vi fece anche il Monistero e la Chiesa di S. Michele. In Bologna eresse il Convento e la Chiesa de' Domenicani. In Padova la famosa chiesa del Santo. In Firenze si loda la sua Chiesa di S. Trinita, nuda d'ogni ornato, ma così maestosa per le sue proporzioni che il Buonarroti la chiamava la sua *Dama*. A Viterbo egli architettò non so qual chiesa de' Domenicani. Nel piano di Tagliacozzo eresse una Badia magnifica in memoria della vittoria riportata da Carlo I. d' Angiò sopra Corradino.

NIGETTÌ (Matteo) Fiorentino m. 1649 scultore e architetto eseguì gran parte del palazzo Strozzi, e architettò il chiostro degli Angeli, e le chiese de' Teatini e degli Osservanti. Fu da lui eseguita la ricca mole in testa alla chiesa di S. Lorenzo secondo i disegni di D. Giovanni de' Medici illustre nella guerra e nelle belle arti.

NINIVE fatta edificare da Nino, di figura rettangolare, del circuito di 72 miglia, tutta mutata di muta alte 100 piedi, e larghe d'andarvi tre carri di fronte, difese da 1500 torri, ciascuna alta 200 piedi. Che tutta questa bagatella fosse fatta in 15 giorni, l'Alberti se l'ha bevuta. I creduli fanno professione di creder l'incredibile.

NOBILTÀ è un complesso di virtù sublimi. Virtù è beneficenza. Onde *nobile* è chi ha fatto gran bene, senza mai far male. L'onore che si dà a questi nobili è un premio alla loro perpetua virtù sublime, colla quale hanno onorata l'umanità.

Un Artista, che faccia opere insigni, è *nobile*. I suoi figli, che non fanno niente, sono niente.

Se l'Artista vuole nobilitarsi, tratti bene la Storia, la quale è il genere più nobile, poichè rappresenta le azioni più generose degli uomini grandi.

Gli uomini grandi ce li figuriamo di forme grandi, e di un portamento corrispondente alla loro interna grandiosità. Quindi diciamo *figure nobili* quelle che hanno l'apparenza de' personaggi *nobili*. Anche le Donne sono *nobili* e *nobilissime* quando sono benefiche, cioè dotate delle virtù muliebri, quali sono il pudore, la castità, la dolcezza, la grazia, e specialmente quando sono buone madri di famiglia.

Espressione *nobile*, monumento *nobile* ec. non significa che maestoso; e tale è qualunque oggetto che sia grandioso e semplice.

Per avere e per eseguire idee *nobili*, convien osservare quel

Fig. 2 che

che v'è di più grandioso nella natura e nell'arte, scegliersi buoni autori, nudrirsi del loro grandioso, e conversare cogli artisti più nobili. E più sicuro di trovare in sè stesso una sorgente di nobiltà chi non si lascia avvilire dalla vanità e dall'orgoglio nè di sè, nè degli altri.

NORTUMBERLAND (*Conse di*) in una sua villa presso a Londra egli si architettò un palazzo alla greca, con tribune, con calcidiche, e con altre magnificenze di gusto antico. Egli ha una superba raccolta di quadri, tra' quali il famoso quadro di Tiziano della Famiglia Cornaro, e i più bei quadri di Roma copiati da Costanzo, da Mengs, da Battoni ec.

NOTTE. I lumi diversi offrono di notte occasioni brillanti di far uso del colorito e del chiaroscuro nella maniera più seducente. Ma non si può far nulla senza studio costante, e senza osservazioni precise.

Di notte le tinte sono varie secondo il colore de' lumi, da' quali emanano. La nuova Luna all'orizzonte colora gli oggetti d'un tono dorato; e giunta al zenit dà una tinta argentina e viva. All'incontro i fuochi della terra, anche de' vulcani, sono d'un rosso giallastro. Bravo quell'artista che sa metter questi lumi in contrasto colle tinte rurchinette più fresche e più vive dell'astro della notte. I quadri delle notti debbon esser lavorati la notte. Il lume d'una candela è rossastro di giorno, ed è chiaro e dolce la notte. Quando dunque si veggono quadri di questo genere in tinta rossa, si può dire che son lavorati di giorno.

Gli Olandesi e i Fiamminghi si sono distinti molto in questo genere. Incomparabil è Raffaello nella prigione di S. Pietro. Le notti di Correggio e di Mengs sono portenti dell'arte.

NOVELLO da S. Lucano architetto Napoletano del secolo XV cercò di toglier il gotico alla chiesa di S. Domenico Magliote. La sua grand'opera fu il palazzo bugnato a punta di diamante per Roberto Sanseverino Principe di Salerno, donato poi ai Gesuiti da Donna Isabella Feltri della Rovere Principessa di Bisignano. I Gesuiti vi costruirono sotto la direzione del loro P. Proveda la Chiesa del Gesù nuovo, la più ricca chiesa di Napoli. Morti i Gesuiti, è ora de' Zoccolanti.

NOZZE. Ne' tempi Omerici lo Sposo comprava la Sposa, e se la conduceva a casa sopra un carro o a piedi con gran corteggio, accompagnata dalla sua *marfentia*, e lo sposo dal suo *paraninfo*, colle torce accese dalla madre dello sposo, fra canzoni in lode d'gli Imeneo.

La gala, le ghirlande son cose che ci vanno. L'edera entrava anche negli ornati, in segno di unione.

Le Nozze si celebravano con una festa di ballo, e con un banchetto in onor de' Numi che presedevan alle nozze.

La Sposa avea una cintura per simbolo di sua verginità, e dovea essere snodata dallo sposo sul letto nuziale.

La Sposa prima della celebrazione, sacrificava alle Dee vergini un riccio della sua chioma in segno che rinunziava agli abbellimenti per darsi tutta alle cure do-

domestiche. Per questo sacrificio era destinato l'altare che si vede nella pittura delle Nozze Aldobrandini; dove è anche una patera per spargere le libazioni su i mobili.

La sposa compariva la prima volta velata avanti lo sposo, il quale le alzava il velo, e le faceva un dono. Un altro dono le faceva dopo il compimento delle nozze.

Quando la sposa si conduceva al letto nuziale, un amico dello sposo si metteva avanti la porta di casa per tener a dietro le donne che gridando fingevano accorrere per difendere la verginità della sposa.

Presso i Romani la Sposa portava un anello di ferro, (anche ne' secoli del maggior lusso) al dito anulare, perchè si credeva che da quel dito andasse una vena dritta al cuore.

I Romani avevano tre maniere di contrarre matrimonio. Per uso, per farina, e per compra.

Per uso era un ratto concertato in memoria del ratto delle Sabine. Lo sposo con molti amici tutti armati fingeva d'entrar con violenza in casa della sposa, e di strapparla dal seno della madre, e fra schiamazzi portarsela via, ma ella si lasciava rapire riccamente vestita. Un anno di coabitazione in casa dello sposo consacrava la loro unione.

Per farina detta *confarreatio*: gli sposi si mangiavano insieme un piatto di polenta o di gnocchi, spargendone sopra le vittime, in presenza di 10 testimoni, che doveano esser Pontefici. Alcuni antiquari credono che i soli Pontefici sposassero per gnocchi.

Per compra gli sposi si davano scambievolmente una moneta di rame.

Nel giorno dello spozalizio lo sposo con un ferro di lancia separava i capelli della sposa: i Romani erano guerrieri. Poi la sposa s'incoronava di verbena, si metteva una tonica semplice con una cintura di lana, che doveva sciogliersi dallo sposo. Di sera la si conduceva a casa dello sposo coperta la testa d'un velo giallo, o rosso per nascondere la sua rubicondia. Era accompagnata da tre ragazzi, uno de' quali portava una face, e cinque altre faci seguivan di corteggio, in cui intervenivano i genitori. Si portava in pompa una conocchia carica di lana col suo fuso, e un ragazzo portava in un vaso coperto gli arnesi donneschi.

La facciata della casa maritale era ornata di festoni. All'ingresso della sposa si ungevan le bandelle con grasso di lupo contro i malefici. La sposa non aveva a toccare la soglia della porta, nè saltarla col piè sinistro: la si menava in braccio alla Sabinia. Entrata poi le si consegnavan le chiavi, e l'acqua e il fuoco in segno di vita comune; toglier l'acqua e il fuoco era condanna di morte. Banchetto sontuoso con suoni e canti: lo sposo gettava noci ai ragazzi, e buona notte.

NUDO è opera, e la più bella opera della natura. Le vesti non sono che involuppi inventati per bisogno o per vanità.

L'artista non farà mai una figura vestita sì bella come una nuda. Si applichi dunque principalmente al nudo, e se ha da far figure vestite, le diseg-

F a gui

gni prima *nude*, e poi le vesta in modo conveniente da coprire sì, ma da far conoscere le forme coperte.

Ma l'*ignudo* è osceno. E più osceno è anche il vestito. L'oscenità è nell'intenzione. Onde vi sono *nudità* innocentissime, come vi sono coperture oscenissime. Le trasi più coperte e raggirare si rendono per prava intenzione più indecenti; che le parole più semplici che indicano la cosa com'è. L'anatomia e la fisica ha un linguaggio *nudo* che non offende la modestia; ed è immodesto il frasario coperto de' galanti che non sono sempre galantuomini.

Se l'Anatomico maneggia *nudo* il sesso bello, perchè nol maneggerà anche l'Artista?

NUOVO. Ogni cosa *nuova* dà qualche incomodo: ha bisogno del tempo che la stagioni. Una Scultura *nuova* acquista col tempo una patina gradevole. Il tempo dà alle pitture un accordo che non aveano sul cavalletto; supposto però che l'artista abbia ben conosciute le sostanze ch'egli vi ha impiegate, e ne abbia preveduti gli effetti, altrimenti s'egli vi ha adoperate tinte, alcune delle quali si estin-

guono mentre le altre si anneriscono, il tempo distruggerà l'accordo ch'egli vi avea dato.

La voglia di far *novità* è un veleno per le arti e per gli artisti. Per non rassomigliare a veruno de' suoi predecessori, non si rassomiglia più alla natura, che si ha sempre da imitare; si calpesta la verità, e per fare del *nuovo*, non si fa che delle srazze. Niente di più facile che fare tali *novità*. Chi crede distinguersi con questo *nuovo*, sappia che egli è uno stronato che mette alla luce quel che mille volte si è rigettato da' savj.

Ciascun uomo ha il suo carattere particolare, e il suo modo di pensare, di vedere, di sentire, di eseguire, come i tratti del suo viso. Onde se un Artista vuol esser buono, sia suo, siegua il suo carattere, ma abbia sempre per oggetto il vero, e sarà *nuovo*, non rassomiglierà a nessun altro. Una bella figura, un'espressione ben sentita, un pensiero di grata semplicità, la verità ben impressa in tutto, ecco un *nuovo* sempre glorioso per l'artista. Ridicolo all'incontro, se per esser *nuovo*, fa stravaganze.

OBE

OBELISCHI, Guglie, specie di piramidi quadrangolari, lunghe 9 in 10 volte più della loro grossezza inferiore. I soli Egizj se ne diletтарono, e v'incialtrugliarono quel che loro venne in capo; per lambiccar il capo a' nostri antiquarj. I Romani ne trasportaron parecchi per fasto. Ora Roma sola è egiziamente obeliscata. In mezzo ad uno spazioso vasto, mostrano il centro, e niente altro. Se sono grandi, e tutti d'un pezzo, si dice: Oh... per la prima volta, e poi niente di più. A quella massa semplice non conviene che un semplice zoccolo semplicissimo, e non mai un piedestallo composto di molti membietti. Napoli si ha fatte delle Guglie, ma se le ha fatte alla coviella.

O DI GIOTTO. Un Papa manda un suo Monsignore in Toscana a prender disegni de' migliori artisti per non so qual ornato del suo S. Pietro. Giotto quando sentì la domanda, prese un foglio di carta, e col pennello vi delineò ad un tratto un O, e lo diede al Monsignore. Costui non sapeva che farsene, ma non potendo ottenere altro dovette portarlo al Papa come una buffoneria. Per un capo d'opera fu quell'O ammirato dal Pontefice e da tutta la sua Corte pontificale, quando si seppe com'era fatto, e quanto era precisamente O, che se ne formò il proverbio *esser più ton-*

do dell'O di Giotto, per significare un tonto.

Tonto è certo chi trasecola a queste destrezze di mano, come alla *linea* d'Apelle. La destrezza di mano, la giustezza dell'occhio sono certamente pregi dell'artista quando abbia piena la testa della sua arte. Il mestiere è nelle mani, l'arte è nel capo. Pussino lavorò il suo gran quadro del diluvio colla mano tremolante.

OGGETTO è quanto si espone all'occhio. E' anche il fine proposto. Il grand'*oggetto* dell'arte è d'istruire col diletto della vista.

Un'azione nobile, grande e virtuosa è un oggetto d'istruzione per imitarla.

Un ritratto d'un valentuomo che bell'esempio da imitarsi!

Un paesaggio ben rappresentato ispira gusti semplici e puri per la campagna nutrice delle città.

I siti, le bestie, i vegetabili, gli strumenti, l'anatomia ec. sono *oggetti* d'istruzione per i naturalisti, per i dotti, e per gli artisti.

Magri quegli *oggetti* del solo piacere. Più magri quelli d'un piacere istantaneo.

OLINDO (*Martino*) architetto Spagnuolo del secolo scorso, fece in Liria la chiesa parrocchiale a due ordini, il primo dorico, il secondo corintio: che salto! In Valenza fece la facciata della chiesa di S. Michele a tre

ordini di colonne. E perchè non a quindici? V'interessò anche delle colonne torse. Dentro poi non vi son colonne.

OLIVIERI (*Pietro Paolo*) n. 1551 m. 1599 Romano diede il disegno della chiesa di S. Andrea della Valle a croce latina d'una gran navata con cappelle sfondare, e con coro semicircolare. La chiesa è grande, e grandi vi sono gli abusi entro e fuori.

OLOTZOGA (*Gio. de*) architetto Spagnuolo del sec. XVI. E' di suo disegno la cattedrale di Huesca, dov'era la Moschea di Mislegda. E' a tre navi di buona proporzione. La facciata è curiosa; ai lati della porta sono 14 statue maggiori del naturale, e sopra ve ne sono 48 alte un piede in varj ordini. Su la porta è la Madonna fiancheggiata da altre statue, e con un frontespizio in forma di baldacchino d'una sola pietra. E tutto questo per rappresentar al di fuori l'interno del tempio.

OMBRA non è tenebre, nelle quali tutto è nero, e niente si vede: questa nerezza perfetta può impiegarsi in certi sfondi impenetrabili alla luce. L'ombra è una privazione della luce immediata, ma le parti ombrate rimangono schiarite dalla luce sparsa per l'aria e da' riflessi. Chi passeggia al Sole, vede oscure le parti ombrate: passeggi all'ombra, la vedrà senza oscurità. L'ombra dunque è come una nuvola leggiera che toglie solo la luce più risplendente.

Le ombre dunque debbono trattarsi d'un tono vago, con masse piatte, e con pochi dettagli degli oggetti che esse velano. Questa è una legge della natura,

la quale non mostra mai nell'ombra que' dettagli che si scuoprono al lume vivo.

Le ombre debbon esser vario in ragione della vaghezza delle mezze tinte; e le mezze tinte non debbono essere sorde che in ragione della vivacità de' chiari.

Vi hanno da essere delle ombre principali, e delle ombre degradate relativamente ai loro siti, e agli oggetti che li circondano. Le più vigorose saranno vicine ai lumi più brillanti, e a que' siti che han meno riflessi.

L'andamento delle ombre deve seguir quello de' lumi.

La qualità delle ombre dipende dall'elevazione del sito donde viene il lume, e dalla prossimità del corpo che le produce: onde sono più forti in un luogo chiuso dove il lume vien dall'alto, come in una chiesa, che in campagna aperta dove sono raddolcite da' riverberi. Le ombre proiette debbon esser più forti di quelle che vanno su i corpi, dove s'illanguidiscono in ragione de' loro colori proprj, e de' riflessi. I Veneziani sono ben riusciti nel maneggio delle ombre; per cui han data armonia al colorito. Rubens raccomanda di non farvi mai scorrere del bianco.

ONORE è un premio alla virtù costante.

L'onore dell'artista è d'essere eccellente nell'arte; e per riuscirvi eccellente, convien lavorare e studiar sempre. Chi si mette in giro a brigar onori, perde il tempo e si disonora. Gli onori hanno d'andare a trovarli l'Artista, e se non vengono, non se ne curi: si onori da sè stesso colle sue opere.

Se

Se gli onori sono dispensati a valentuomini, le arti fanno gran progressi, come accadde in Grecia. In Roma i patrizj esercitaron le belle arti, e allora l'uomo onorava l'arte, laddove in Grecia l'arte onorava l'uomo. Al ristabilimento delle Arti Leon X onorò Raffaello, Giulio II Michelangelo, il Re di Francia Leonardo da Vinci, l'Imperator Massimiliano Alberto Duro; fin il tremendo Enrico VIII onorò Holbeen, dicendo ad un Lordo di sette Contadini, *io posso far sette Conti come te, ma di sette Conti io non posso fare un Holbeen.*

Ma se gli onori son mal distribuiti, l'arte se ne risente. E se i ricchi e i grandi stiman poco l'arte e gli artisti, che cosa vi guadagnano questi coll'andare ad inchinarsi a quelli? L'orgoglio si batte coll'orgoglio. Per rendersi egregio nella sua professione, si sria allo studio: ivi è reggia, ivi è trono superiore a tutti i troni.

OPPENORT (Egidio) m. 1733 architetto Francese di grido. La Chiesa di S. Sulpizio in Parigi è in gran parte decorata da lui, ed è contro gusto; anche la Galleria del palazzo reale, il salone, e il Tempio furon ornati da lui. Egli disegnò mol-

to, e più di 2 mila de' suoi disegni passarono in mano di Huquier.

ORDINI d'Architettura Greca provengono da i sostegni della primitiva costruzione della Capanna. Que' primi sostegni non furon che tronchi d'alberi, travi dritti e drittamente piantati verticalmente. Indi Colonne.

Sono dunque gli Ordini parti essenziali della fabbrica. Dunque non si possono impiegare per meri ornamenti, come accessori. Fanno bensì ornamento e bellezza quando sono impiegati come parti principali e necessarie della costruzione. Questo è un effetto del buon uso; come legame, necessario per sostegno dell'uomo, gli danno bellezza; ma non già se gli si mettessero in petto per ornamento.

Non si danno che tre specie di Ordini, perchè non si danno che tre maniere di fabbricare, che sono, soda, mezzana, e delicata. A queste tre maniere corrispondono i tre ordini. Il Dorico sodo, semplice: il Jonico men robusto, e con qualche gentilezza; il Corintio svelto e adorno. Più in su del Corintio, e più in giù del Dorico non si vede più grazia.

Il diametro inferior della colonna riguardo alla sua altezza è ne' tre ordini nel rapporto seguente

Dorico

$$\frac{1}{8}$$

Jonico

$$\frac{1}{9}$$

Corintio

$$\frac{1}{10}$$

Ciascuna di queste colonne esige un cornicione proporzionato: il sostegno più forte deve

portare un carico più grosso; onde l'altezza del cornicione rispetto all'altezza della colonna sarà

Dorico

$$\frac{1}{8}$$

Jonico

$$\frac{1}{9}$$

Corintio

$$\frac{1}{10}$$

Questi rapporti però sono alquanto alterabili secondo le va-

rie circostanze, alle quali deve molto balare l'artista di buon senso. Quanto più le colonne sono fra loro vicine, più sembran grosse; quanto più sono in alto, meno lunghe compariscono; all'aria aperta, o sopra un fondo oscuro, pajon più sottili. Queste, e molte altre considerazioni locali danno qualche dritto all'architetto d'ingrossare o di diminuir gli ordini; ma un tal cangiamento sarà sobrio e giudizioso.

Ciascuno de' tre ordini ha da conservar sempre il suo carattere. Un *dorico* colla cornice *corintia*, o un *corintio* col *cornicione dorico*, sarebbe un assurdo. Qual modo di fabbrica rappresenterebbersi allora? Pure di quest'i assurdi l'architettura moderna non è scarsa.

Gli architetti moderni hanno sognato anche ordini nuovi, cioè nuovi spropositi. Alterar i rapporti, cambiar la disposizione de' membri, non è dar un ordine nuovo. Metter pennacchi, volatili, quadrupedi, arnesi ec. ne' capitelli, e caricar il resto di fogliami, di conchiglie, di stelle, di armi ec. come han fatto alcuni Francesi, sono delirj. Finchè non s'inventa una nuova maniera di fabbricare, non si può dar ordine nuovo. E ancorchè si desse, sarebbe bello?

Il principal uso degli ordini è per l'esterno, e non ne conviene che un solo: il cognizione lo dimostra. Se si han da impiegare nell'interno, la cornice va soppressa, perchè quella indica lo scolo dell'acqua, e al coperto non ha da piovere. In uno stesso piano non si può impiegare che un solo ordine, e della

stessa grandezza, altrimenti è dissonanza, e distetto di unità. Il più bell'uso che l'Architettura possa fare delle colonne, è di metterle isolate, e ben isolate, *perissili*, da girarvi d'ogn' intorno. Quante mosse vi fa lo spettatore, tante scene differenti e belle egli vi gode. V. *Memorie degli Architetti antichi e moderni*.

ORIZZONTE è la linea dove si riunisce il cielo colla terra. Questa linea *orizzontal* riunisce i raggi visuali, e si chiama *punto di vista*.

Questa linea deve essere in prospettiva a livello il più esatto secondo il sito dello spettatore, specialmente nella rappresentanza delle cose immobili, come di case, di paesaggi ec. Ma ne' quadri di storia può mettersi un poco abbasso, tanto più se il quadro ha da star in alto, senza però farla uscire dalla scena. L'arte di dipingere è l'arte di piacere, e si può sacrificare qualche legge rigorosa da chi sa bene di prospettiva. Il vero può talora non esser verisimile.

ORNAMENTI in Architettura debbon nascere dal necessario. Quanto è in rappresentazione deve essere in funzione: questo è per l'uso degli ordini. Più in generale: *non si ha mai da far cosa di cui non si possano vendere buone ragioni*. Le ragioni si debbon dedurre dall'analisi della primitiva architettura. Tutto ha da esser fondato sul vero, o sul verisimile. Gli esempj e le autorità non sono ragioni. Gli accessori in qualunque opera non saranno mai *ornamenti*, se non convengono al carattere del tutto: vi han da far unità e semplici-

plicità. Perciò voglion esser senza folla, e con grand'intervallo fra loro, affinchè l'occhio si riposi, e bel bello li distingua e li goda.

ORNAMENTI. Sobrietà e convenienza. Quanto meno se ne impiegano, più adonneranno, e si lasceranno più godere: quanto più se ne affollano, meno adornano. Affinche facciano il loro spicco, han bisogno d'intervalli lisci e nudi che diano riposo all'occhio.

Se un soggetto richiede *ornamenti*, li vuol certo convenienti al suo carattere, e li vuole subordinati da non distrarre l'attenzione che richiede tutta per sé. Sono accessori che han da nascere dal soggetto stesso, e non han da esser necessarj, non superflui, nè superbi.

-ORO. I Mida per la sacra fame dell'oro perdono ogni gusto. Roselli dipinse in oro nella Cappella Sistina, e Sua Santità coll'aurea sua corte se n'andò in guazzetto. Pinturicchio, Pietro Perugino dorarono i loro pennelli. E fin Raffaello che avea 20 anni nella sua Teologia fu costretto a permettere che gli Angeli e i Cherubini spargessero raggi d'oro su que'santi Teologi. E rimasta ancor la barbarie di dorare alcuni fondi di pitture e di bassi rilievi. Ogni bottegajo sa ammucciar ricchezze per abbagliare gli sciocchi. La ric-

chezza non ha da far niente col bello. gli è piuttosto contraria. Quel che nelle belle Arti ha da comparir argento, oro, gemme, non ha da esser nè gemme, nè oro, nè argento. Le quante volte si ha da ripetere che l'oggetto dell'arte è imitar la natura? Artisti, imitate la bella natura, e non badate a oro: l'oro vi verrà die ro.

OROLOGIO negli Edificj pubblici si mette per comodo pubblico, e richiede qualche ornamento. La *Torre de l'Église* in Atene era un gran bello orologio, e insieme bussola. Se ne potrebbero far de' belli. Se tali sieno quelli che ultimamente si sono impiatrati in Roma a S. Pietro Vaticano, lo dica chi ha occhi.

Se vi ha da entrar architettura, è chiaro che debba essere relativa al resto della fabbrica. Qui le colonne isolate sostenenti un bel cupolino con una ventrola in cima, sarebbero d'un bell'effetto.

Anche gli ornamenti di scultura e di pittura vogliono essere corrispondenti e allusi i all'edificio, e all'orologio. Ma non si perda di vista il punto di veduta, da dove tali oggetti hanno da guardarsi.

OSPEDALI. Felice quel paese che ne potesse star senza. La loro miglior forma è quella de' Conventi di Frati.

PAE

PAESAGGI, imitazioni campestri. Si possono ridurre a tre principali specie.

1. Si possono rappresentare gli aspetti della campagna come realmente sono. Queste *Vedute* sono come i ritratti; non interessano che chi conosce que' siti particolari. Richiedono verità. Diverrebbero anche istruttivi, se si adornassero di uomini, di bestie, di abitazioni, di ordigni secondo l'uso di ciascun *paese*. Una collezione ben ordinata di sì fatti *paesaggi* sarebbe curiosa e utile per l'economia, per l'agricoltura, per la storia naturale, e per molti bisogni della vita.

2. Si possono i siti reali abbellire con imitazioni della bella natura. In questi *paesaggi misti* si sono applicati specialmente gli Olandesi, e i Fiamminghi; gente flemmatica e sedentaria che vive in mezzo a praterie popolate di bestiami e d'ogni sorte di oggetti campestri e acquatici.

3. Tutto ideale. Questo richiede ingegno, e perciò ha prodotto i più bei quadri della natura campestre. Vi sono riusciti gl' Italiani, Tiziano, i Caracci, e Pussino, e Claudio Lorenese, e Vernet ec.

Per ben riuscirvi, conviene fare scelta del sito variato, ma ben legato nelle sue parti, affin-

chè sparga felici accidenti di lumi e di ombre.

A questo effetto è essenziale lo studio del Cielo. Il suo colore azzurro diviene più chiaro quanto più si avvicina alla terra a causa de' vapori frapposti. Al tramontar del Sole, la luce è gialla o rossigna, e tinge in verdastro.

E le nuvole qual varietà di colori e di forme non hanno secondo la varietà delle ore e de' tempi? L'Artista osservi, e scelga.

Le lontananze sono più scure, quanto più carico è il Cielo. Le montagne danno grandi effetti, e riflessi di luce; ma per rappresentarli, bisogna osservarli bene.

Il gazon composto di erbuccie differenti somministra al pittore grande varietà di tinte. La varietà cresce colla varietà de' suoli, de' sassi, delle rocce, e degli alberi diversi, e molto più colla diversità delle fabbriche antiche e moderne, rustiche e signorili, delle ruine, e de' monumenti frammisti in qua, in là, e intersecati da acque in ruscelli, in fonti, in fiumi, in laghi, in mari con vedute di navi e di scogli.

Le figure degli uomini e delle bestie sono ricchezze de' *paesaggi*; ma se sono maltrattate, im-

brut-

bruttiscono piuttosto che abbellire. Sono però accessorie; onde non debbono distrarre dall'argomento principale: dunque non vogliono esser fatte da altra mano; non accorderebbero, discorderebbero, se fossero troppo grandi, poichè farebbero comparir piccole tutte le altre parti.

Che ciascuna pianta sia rappresentata di forma, di colore, di portamento come richiede la sua specie, e la stagione, ogni principiante ne sarà facilmente persuaso. Ma bisogna osservar molto la natura. Tiziano osservò, che gli steli degli alberi uscendo dalla terra ne conservano per qualche tempo il colore, e non prendono il proprio che insensibilmente a misura che si allontanano dal suolo.

Il più osservabile è che il *paesaggio* non è che un accessorio della Pittura. E' il campo di un quadro. I più gran Pittori, Tiziano, Pussino, Caracci, Domenichino, Mengs ec. han fatto eccellenti *paesaggi* senza esser *paesisti*. E non gran *Paesista* è pittore; non dico grande, ma neppur mediocre. Chi non può esser pittore, sia *paesista*, fruttista, fiorista: è meglio fare qualche cosa che niente.

PALAZZI. Vi si ha da riunire convenienza, euritmia, simmetria, solidità. La *convenienza* qui consiste ne' varj gradi di magnificenza secondo la dignità del personaggio, o dell'uso cui è destinato; nella disposizione de' membri principali più o meno spaziosi, liberi, luminosi, di varie forme. L'euritmia richiede una regolarità rispettiva ne' membri opposti, portone nel mezzo e tante finestre di quà che di là;

il salone posto ordinariamente nel centro sia nella direzione dell'infilata di tutto l'edificio; corrispondenza di porte e di finestre. La *simmetria* vuol proporzione nel tutto insieme, e delle parti fra loro e col tutto; vuole dimensioni e rapporti grandi in un edificio grandioso, e in ragione della sua grandiosità. Della *solidità* è superfluo il dire che sia ben calcolata, ben eseguita per rendere un edificio sontuoso della più lunga durata.

La facciata ha da esprimere il carattere della fabbrica. Un palazzo magnifico richiede facciata magnifica, cioè ripartita in poche parti, ma grandi, e senza tritumi di ornati. Un gran basamento, un gran pian terreno, e un piano nobile, al più due, un gran cornicione. E ordini di Architettura? Mi par di no.

Le colonne isolate architravate si riserbino per il vestibolo, e per il cortile. Così si avrà una progressione di ricchezza.

Il gran cortile sarà fiancheggiato da altri cortili per scuderie, per rimesse, e per cucine. Imporra molto che i cortili sieno ariosi e battuti dal sole; perciò le fabbriche sieno meno alte delle esteriori, e si cuoprano a terrazzi ornati di statue, di ringhiere, e di orti pensili, che imbalsaman l'aria: e danno un prospetto ridente all'ingresso, alle finestre interne, e fin alla strada. Napoli nelle strade sue più strette e più scure ha di questi cortili aperti e ameni. Per le altre parti del palazzo vedi i rispettivi articoli.

PALIZZATE necessarie per fondamenti ne' luoghi acquosi e palustri. Per farle a dovere convien

vien aver riguardo alle *dimensioni* de' pali, che sieno i pezzi più grossi degli alberi, senza squadratura, colla punta brustolita, o armata di ferro, come la testa: ordinariamente si danno 20 pollici di grossezza a 18 piedi di lunghezza. 2. Alla loro *porzione* in quadra, a piombo, ma gli esteriori alquanto obliquamente. 3. All' *intervallo* tra loro, che dipende dalla loro grossezza, e ordinariamente è di 3 in 4 piedi. 4. Alla maniera di *batterli*: convien ricorrere alla meccanica. 5. Prima di posar la muratura sopra, convien recidere le teste de' pali, per ugualgarli, e riempire gl' intervalli con scaglie di pietra viva, e spianarvi sopra uno strato di buon carbone ben battuto, o di frammenti di piccole pietre cotte. Si avrà così un buon fondamento.

PALLADIO (*Andrea*) Vicentino n. 1518 m. 1580. Ecco il più grand' Architetto da Augusto in qua. Egli studiò l'antico, e l'antico fu il suo modello. La sua patria e tutto lo Stato Veneto è abbellito delle sue architetture. In Vicenza i suoi edifici sono, la Basilica o sia il palazzo della Ragione: edificio gotico da lui saviamente rimodernato. Il palazzo Trissino a Cricoli, il palazzo Tiene, il palazzo Valmarana, e quelli di Barbarano, di Porto, di Chiericati, de' Franceschini, e la famosa Rotonda di Capra sopra un colle. Fece anche una casa per sè. E fra tanti altri edifici sparsi per il Vicentino è famoso il Teatro Olimpico sul gusto antico. In Udine il palazzo del *Pubblico*. Alla Malcontenta il palazzo Foscari. In Feltre il palazzo

del Pubblico. In Bassano una porta ad arco trionfale. A Maser nel Trevigiano il palazzo Barbaro con un tempio rotondo. A Montagnana il palazzo Pisani. In Padova un bel Casino in borgo S. Croce. Molti e molti altri edifici Palladiani sono sparsi per quelle belle provincie. In Venezia poi sono di Palladio, il Monistero della Carità, la chiesa di S. Giorgio Maggiore, la facciata di S. Francesco della Vigna, la chiesa del Redentore ad una sola navata corintia colla facciata in cui i frontoni laterali vanno a perdersi in quel di mezzo. Il più bell'ornamento di Venezia sarebbe stato il Ponte di Rialto progettato da questo Artista, ma è rimasto soltanto in disegno. L'ingegno di Palladio spiccò anche nella teoria per il suo profondo studio sulle antichità. Egli spiegò a Monsignore Barbaro la vera forma del Teatro Latino, gli delineò l'antica *voluta ionica*, e le figure di Vitruvio. Illustrò i *Commentarij* di Cesare con erudizione e con 41 tavole. Lavorò anche su Polibio, ma quest'opera è rimasta inedita. Egli apprese fin la tattica antica, e ne fece una pubblica prova con alquanti galeotti in Venezia. Stampò i suoi quattro libri, che fanno un trattato compito di Architettura Civile. Egli scrisse molto su gli edifici antichi, ma que' disegni andarono in dispersione; ne furon raccolti alcuni pezzi su le Terme da Milord Burlington pubblicati in un volume. Palladio tutto su l'antico volle le sue fabbriche tutte di mattoni, osservando che gli antichi edifici di mattoni sono meno rovinati di quelli di pietra vi-

va, per la ragione che i mattoni son più porosi, attraggono meglio la calce, si collegan sì bene fra loro che ne formano tutto un masso. Reggono inoltre agl'incendj, e son leggieri. Per la comodità degli edificj Palladiani, è stato detto *esser una delizia abitar in una casa francese incontro ad una di Palladio*. I comodi di adesso eran ignoti allora: ogni secolo ha i suoi usi. Per la bellezza architetonica merita Palladio d'essere riguardato e studiato. Il suo carattere è semplice e maestoso, conservò agli ordini il loro preciso distintivo, non mai risalti, non capriccj, varietà ben intesa nelle forme, eleganza di profili. Ma nelle sue fabbriche veggonsi delle scorrezioni. Sì. Alcune sono manifestamente degli esecutori, sono contro i suoi principj. Altre son sue proprie, perchè anch'egli era uomo. Egli studiò più ad imitar l'antico che ad esaminar se l'antico è esente di vizj. Egli non ebbe che un barlume del bello architetonico, nè giunse a veder chiara l'origine della sua professione. Se l'avesse ben conosciuta, non avrebbe usato tanti piedestalli sotto le colonne, colonne di diversa altezza in uno stesso piano, frontespizj alle finestre e alle porte, cornici nell'interno ec. Con tutto ciò egli è il più illustre architetto della moderna età. Con ragione Vicenza gli è grata, e gli ha eretto un gran monumento per la sontuosa opera di quattro volumi in foglio, in cui Ottavio Bertotti Scamozzi ha raccolto tutti i disegni delle fabbriche di Palladio: opera che fa onore a Vicenza, all'Italia, all'Europa.

Quanto Palladio fu valente artista, altrettanto fu galantuomo, gioviale, rispettoso, discreto, disinteressato, amoroso verso gli operaj, buon padre di famiglia. Silla suo figliuolo fu anche architetto.

PALMIRA, e BALBEK. Chi vuol vederne le strepitose ruine, può facilmente godersene in que' viaggiatori che ne han dato tante vedute, e forse senza mai averle vedute. In Balbek vi goverà un tempio rotondo di colonne corintie; un altro gran tempio rettangolo anche di colonne corintie alte 54 piedi, e del diametro più di 6, con ogni specie di sculture eminentissime; v'è altresì un gran palazzo della massima grandiosità, con tre pietre lunghe 183 piedi. Chi va più in là, più stupisce. Istupidisce più in Palmira: vi vede fin cupole sterminate tutte d'un pezzo fra migliaia di colonne. Chi si diletta di architetture risibili veggia *Mag ga*, o sia Jeropoli, o sia la città santa, e vi vedrà *Priapi* alti 4 in cinquecento piedi, ma sottili che un uomo poteva abbracciarne uno, e montarvi bravamente fin in cima, ed ivi farvi il nido per sette giorni senza mai dormire in memoria del diluvio d'un certo Deucalione.

PANNEGGIAMENTO. La bellezza dell'uomo è nel suo corpo, e non ne' suoi abbigliamenti, i quali non gli sono che accessori, servangli per bisogno o per ornato. E' vero ch'egli ama gli ornati più del bisogno stesso; ma per quanto gli sieno cari fin a sbaragliare le sue sostanze e la sua felicità per procacciarsene de' superflui, e per lo più incomodi

e ridicoli, chi però darebbe un suo piede per tutte le stoffe di Lion, e per tutte le gemme e per gli ori delle Indie? Ma non tutti i corpi si possono sempre effigiar nudi, nè da per tutto nudi. L'abile Artista li sa vestire e adornare secondo il bisogno, ma senza occultarne mai le forme principali; sa scegliere le drapperie convenienti, e sa disporle come richiede la convenienza de' varj assunti.

I vestimenti debbon essere adattati al corpo; dunque non capricciosi; debbono coprirlo, non occultarlo; non troppo stretti da costringerlo, nè troppo larghi da imbarazzarlo. I panneggiamenti debbono esser disposti in modo che pajano gettati dalla natura stessa. Per fare ciò si richiede immaginazione, gusto, testa quadra; altrimenti si va al fantastico: il fantastico non può piacer che un istante per la sua novità, e poi disgusta in eterno, come è accaduto a Bernini, a Cortona. Una stoffa deve esser gettata in modo, che se ne vegga tutto il suo andamento, così che presa per una punta par che se ne possa spogliar la figura.

Il getto deve esser determinato dall'azione della figura, e dalle qualità delle vesti. Sono risibili que' getti, ne quali si scuopron le dita dell'artista che li ha maneggiati nel suo fantoccio, o anche su la natura vivente ma immobile.

Le pieghe grandi vanno su le parti grandi del corpo, nè vanno tagliate da piccole pieghe subordinate. Se la natura del vestimento esige pieghe piccole, bisogna che queste abbian poco aggetto, affinchè cedan sempre a

quelle che indicano parti principali.

Sieno ampj i panneggiamenti senza pieghe inutili, ma con curvature dove sono le articolazioni. La forma del nudo ha da indicar quella delle pieghe: onde sopra muscoli grandi masse grandi; e se qualche membro è in iscorcio, lo sieno anche le pieghe che lo cuoprono.

Alle drapperie volanti che non cuoprono niente, non si dia mai la forma o la grandezza di qualche parte del corpo: vi formerebbero buchi grandi e profondi con pieghe rassomiglianti a qualche membro.

Non pieghe eleganti, ma necessarie per rappresentar bene le parti che cuoprono. Le forme sieno differenti come quelle de' muscoli; dunque nè rotonde, nè quadrate.

Alle parti salienti le pieghe sieno più grandi che a quelle che fuggono; non mai pieghe grandi su d'una parte raccorciata, nè piccole su parte sviluppata.

Su le inflessioni vanno le pieghe profonde. Due pieghe della stessa forma e grandezza non si trovino mai a canto l'una all'altra.

L'aria è la causa generale del moto delle drapperie volanti; non debbono dunque esser tirate come le altre, e spianate dal peso.

Talvolta si lascino scoprire i lembi, per mostrar che le figure non sono vestite d'un semplice sacco. La forma delle parti principali, e il peso dell'aria debbon esser le cause di queste pieghe.

Le pieghe delle vesti hanno da indi-

indicare qual era un istante prima l'attitudine della figura. Questa espressione è nella natura, e la natura va studiata continuamente. Anche nella natura è la forma triangolare delle pieghe. Ogni drappo tende a slargarsi ed a stendersi, mentre il suo proprio peso l'obbliga a ripiegarsi sopra se stesso e a stendersi dall'altra parte; il che forma de' triangoli. Si studi la natura viva, e non il *fancuccio* inerte e freddo.

Quando le vesti non cuoprono interamente i membri, li lascino scoperti obliquamente.

I movimenti del corpo e de' suoi membri sono le cause della situazione attuale del pannello, e della formazione delle sue pieghe. Artisti, ecco il fondamento di tutta la Teoria de' panneggiamenti. Questo principio è stato eseguito in tutte le sue parti da Raffaello: il contrario è vizio. Merita spiegazione.

Gli abbigliamenti debbono esser conformi ai mores delle figure che li portano, e al carattere del soggetto che si tratta. Questa è la base dell'espressione de' caratteri e delle passioni, e dell'armonia sì del colorito che della composizione.

E chi può negare che i vestimenti non contribuiscano all'espressione e al carattere degli uomini? Se ad un ministro di religione si vuol dare un'espressione rispettabile, sarà vestito in maniera che le sue pieghe sieno grandi, nobili, maestose, e mosse da un portamento posato e grave. Le vesti de' vecchi avranno del grossolano per il loro doppio movimento. All'incontro i veili e le tocche d'una niufa

Diz. B. Arti T. II.

mezza coperta sembreranno giuochi di zeffiro, e mostretanno co' loro svolazzi il di lei cammino vivo e leggiere.

L'armonia del colorito dipende dalla scelta de' colori che l'artista dà ai panneggiamenti delle sue figure. Egli ha la libertà di scegliere colori amici, e disporre le pieghe in modo che i lumi e le ombre e i riflessi sieno a dovere. I colori delle vesti però debbon esser convenienti alla qualità delle persone effigiate, al loro sesso, all'età, alle condizioni ec.

Lo stesso è dell'armonia della composizione. I panneggiamenti legano i gruppi, riempiono de' vani, e danno più consistenza ed estensione.

La ricchezza de' drappi e degli ornati, ne quali ha stonggiato tanto la scuola Veneziana, non ha da far niente colla bellezza de' panneggiamenti. La vanità si addobba, la vera grandezza è semplice: la vera grandezza è l'oggetto dell'artista. Il suo merito è di far Elena bella, non ricca. Meno ornati stranieri avrà un soggetto, sarà più bello. Una bella donna nobilmente vestita d'una stoffa semplice sarà più nobile che caricata di broccati aurei, di perle e di pietre preziose. Talvolta un Re sostiene la sua maestà colla ricchezza de' suoi involuppi: il volgo n'è abbagliato; l'Artista non volgare esprime la maestà d'un Re colla maestà personale.

Alcuni buoni Artisti han peccato nel costume di vestir le figure secondo l'uso de' tempi e de' luoghi. Non è difficile l'osservarlo col domandarne agli erudit. Ma non è poi necessario

G ese

eseguire tutte le loro stitichezze pedantesche.

Presso gli Antichi i panni si supponevano generalmente come bagnati, specialmente nelle Statue. Vanno a maraviglia, se sono senza magrezza; lasciano meglio ravvisar le forme del corpo, sono meno imbarazzate e più espressive; ma talvolta sono sì secche nelle pieghe longitudinali e così fredde che pajon corde o scanalature di colonne. Lo spazio delle pieghe, e la loro qualità non deve perciò esser uguale; i loro aggetti, e le loro profondità prodecenti ombra han da variare armoniosamente; i piani di ciascuna piega non hanno mai da far angolo acuto di ombra o di lume: si distruggerebbe così ogni riposo. Rare sono le sculture antiche di panni non bagnati: se ne veggono due buoni esempj nella Flora e nel Zenone in Campidoglio, ne quali il panneggiamento è spiegato più in grande, ma con sobrietà. Meno sobri sono in ciò i moderni più accreditati, Gros, Rusconi, Rossi, Fiammingo. Chi ha poi lavorato di svolazzi e di cartocci, come il Bernini, ha preteso dare maggior leggerezza all'opera, e ha fatto scogli. Lo scultore che più di qualunque altro si è avvicinato in tutto alle bellezze antiche, è Canova; è forse l'unico: veggansi i suoi due Mausolei di Papa Ganganelli e di Papa Rezzonico. La nostra moda di vestire, specialmente de' maschj è stata sempre sfavorevole all'arte, e lo diviene sempre più. La gran moda d'un giletto corto e stretto, un giustacore che non veste; una crovatta che cuopre collo e mascelle, un vestito in somma

incollato su la carne; tutti questi involuppi par che mostrino il nudo, ma ne occultano ogni bellezza, cioè i varj moti de' muscoli, la finezza delle articolazioni, la fermezza delle ossa in contrasto co' muscoli ondeggianti: ecco una mummia infasciata.

PANTEON è l'unico tempio che della buona antichità Romana siasi in Roma conservato intero, ma non già intatto. Vi vorrebbe un volume per descriver le sue bellezze. Gli artisti lo veggano, l'osservino, lo studino, e consultino: ancora *Serlio, Palladio, Scamozzi, Roma delle belle arti*, e altri libri, che ne han fatto descrizioni interessanti.

PANTOMIMA arte di giudicare dell' interno per mezzo de' moti esterni.

M. Engel dell' Accademia di Berlino ha fatto un trattato col titolo *Idee sul Gesto* per istruzione de' Commedianti. Questa istruzione è ben necessaria anche ai Pittori e agli Scultori. Egli crea persone prive di parola, e frattanto han da parlare agli spettatori un linguaggio intelligibile. Questo linguaggio è nel gesto. Il gesto ha da esser semplice e naturale, come quello delle persone che parlano e accompagnano il loro discorso con un'azione moderata, e non come i muti, i quali per tutto linguaggio non hanno che movimenti.

Per esprimer le passioni non basta all'Artista rappresentar gesti i primi che incontra. La collera d'un savio non è quella d'un uomo volgare. La imitazione, la copia fedele e servile della natura non basta in verun'arte: l'arte ha da migliorar tutto. Un uomo esprimerà la sua passione.

ne con verità, ma con parole basse e scorrette; lo scrittore ne deve purgar lo stile: così gesticolerà con rozzezza, e l'artista ne correggerà i gesti. Egli osserverà bensì la natura, ma modificherà le osservazioni fatte, e ne formerà un complesso ideale depurato.

Per quanto sieno varj e complicati i gesti, si possono ridurre ad alcuni principj generali e semplici. E sebbene ciascuno sia a portata di osservarli, giova una qualche teoria.

Il gesto di rispetto verso un personaggio è da per tutto un restringimento del corpo. Questo restringimento è vario secondo le varietà delle nazioni; dove s'inchina il capo, dove si piega il ginocchio, dove si dà di faccia in terra ec. E' vario altresì secondo i varj gradi del rispetto, facendosi ora con tutto il corpo, ora col solo capo, ora con una mano inclinata verso terra. Ma sempre è un restringimento. Non si fa mai dimostrazione di rispetto con elevar la testa, e col farsi più grande.

Il carattere generale delle varie nazioni cagiona varietà di gesti. Quesra varietà è modificata dall'età, dal sesso, dalle qualità individuali, e dalle differenti condizioni: ma l'essenza rimane la stessa. L'amore s'esprime sempre coll' unione più o meno forte secondo i gradi dell'amore. Il grado più leggiere è darsi la mano; il bacio è più espressivo, e più espressivo ancora è l'abbracciarsi intimamente.

Su questi tratti generali, essenziali e naturali si hanno da stabilire i principj della *pantomima*, omettendo tutto quel ch'è personale e locale.

Le differenti modificazioni del corpo si possono ridurre a due specie: *meccaniche*, e *affettuose*.

Le *meccaniche*, come il chiudere le palpebre al sonno, non meritano dettaglio. Quell'Attrice per rappresentarsi in agonia mosse leggermente le dita, come fanno i moribondi per pizzicarsi i panni, e diede una lezione agli artisti. Eglino non debbono far rappresentazioni orrende, se non nel caso di rappresentare qualche orrendo malvagio, che meriti di soffrire tutti gli orrori della natura. In tutto il testo eglino hanno da abbellir la natura, e rappresentarla ne' mali come ciascun sofferente vorrebbe sentirla.

Le modificazioni *affettuose* che provengono da' nostri affetti, si esercitano in tutti i muscoli del corpo. La parte più eloquente n'è il viso: e del viso le parti più espressive sono gli occhi, le sopracciglia, la fronte, il naso, la bocca. Concorron poi all'espressione i moti di tutta la testa, del collo, delle mani, delle spalle, de' piedi, i cangiamenti di tutta l'attitudine del corpo.

Dove i muscoli sono più mobili, l'espressione è più facile e più chiara. Quindi l'affetto compare più spesso ne' tratti del viso, e specialmente negli occhi: ivi si forma il carattere individuale; di rado nelle altre parti del corpo. Queste si possono facilmente contenere, ma gli occhi difficilmente. Perciò chi vuol mascherare i suoi affetti, procura di non lasciarsi fissar negli occhi. Chi sa più signoreggiar i suoi muscoli, è meno definibile, e meno contraffattibile. Ma come dominare sul suo sangue? Il rossore e il pallore che im-

provvisamente va al viso non può occultarsi che con bianchetti e con rossetti, impiastri maledetti.

Non solo i moti spontanei formano il linguaggio della *pantomima*, ma anche i moti volontari vi aggiungono ricchezza. Per indicare una cosa sublime, si alzano le mani, gli occhi, e tutto il corpo; per un carattere ostinato, si stringe il pugno, e s'irrigidisce il corpo; per l'innocenza, si finge una lavatina di mani. Gli Italiani sono i più espressivi in gesti, e i Napoletani sono i più gran gesticolatori: sarebbe interessante un trattato di *pantomima* scritto da un Napoletano osservatore.

Fra i differenti gesti v'è quello d'una perfetta inazione, non già stupida, ma ben espressiva. Un negligente, un annojato, starà immobile rilassatamente; l'orgoglioso rialzatamente; il mansueto pieghevolutamente; un pigro, un imbecille inclinatamente e cascante. L'ultimo termine dell'inazione tranquilla è disporsi per entrare in azione.

Il principio dell'azione è rivolgersi verso l'oggetto interessante, e fissarvi occhi, e orecchie, e bocca.

L'andamento dell'uomo sarà libero e rapido, se egli pensa chiaro; lento, se difficilmente; interrotto, se dubbiosamente; irregolare, se tumultuariamente; e più che tumultuario ne' rimorsi della coscienza tormentata dal vizio. Il giuoco delle mani è modificato dall'andamento del corpo. Il corpo cambia come cambian le idee. Ad una idea fina, la fisionomia prende un'aria di finezza. Per idee fastidiose si

fanno gesti di rigetto. Ogni idea insomma, ogni pensiero produce gesti e moti particolari specialmente nel viso, negli occhi, e ne' sopraccigli.

Ciascuna passione piacevole o dispiacevole si palesa co' suoi moti particolari.

Il *Riso* è vario secondo le sue varie cause, d'allegrezza, di disprezzo, di sdegno, d'ironia, di applauso, di errori, di difetti, di orgoglio, di compiacenza, di contrasti, di sorpresa ec. e secondo ciascuna causa ha la sua espressione propria.

Nell'*Ammirazione* la bocca e gli occhi si aprono, i sopraccigli s'alzano, le braccia si tendono, i tratti del viso restan immobili. Tutto ciò ha varj gradi corrispondenti ai gradi dell'*ammirazione* la più debole alla più sublime, che giunge poi allo *Stupore*, e alla *Sorpresa*, e a petrificare come la testa di Medusa.

Il *Desiderio* produce tante modificazioni, quanti sono i suoi gradi dalla maniera vaga fin alla ferma. Ma l'arte non può coglierne che un istante, e non la successione. La posizione inclinata è il primo tratto generale e comune di tutti i desiderj verso l'oggetto desiderato: tutto il corpo vi si porta avanti. Tutto il contrario accade nell'*avversione*, nella *paura*, nel *terrore*.

Una delle regole generali del moto de' desiderj è, che l'organo destinato a coglier l'oggetto cerca sempre d'avvicinarglisi più di qualunque altro organo: chi ascolta, porta avanti l'orecchio. Così nell'avversione il corpo evita l'oggetto che fa orrore, ma la parte più minacciata è la prima a ritirarsi. La gradazione poi

ch

ch'è dal minimo al massimo desiderio, dal disgusto all'orrore, porta un'indeterminabile gradazione di moti.

La *Collera* dà forza a tutte le parti esterne del corpo, ma arma principalmente quelle che sono proprie ad attaccare e a distruggere: infuoca il viso, e mette in moto mani e denti. Se giunge alla *vendetta*, fa impallidire. Imbruttisce l'uomo, e lo fa contrario alla bella natura ch'è l'oggetto dell'artista. Perciò egli deve evitare di rappresentarla, purchè non vi sia obbligato dal soggetto. Ma chi l'obbliga a soggetti brutti?

L'*Orgoglio* dà movimenti alteri. L'*Invidia* li dà nascosti. Il *Sorpetto* li dà fuggiaschi. Il *disprezzo* li dà rigertanti. La *Venerazione* li dà umili.

L'*Amore* illanguidisce la testa piegata da una parte, accosta le palpebre, fa l'occhio dolce verso l'oggetto amato, fa il bocchino, rallenta il respiro, e caccia sospiri. Tutto è languore e timore fin al toccar tremante la veste, un dito, la mano. Più ardito abbraccia, e più ardito stringe e preme il caro bene al suo cuore, e riposa la sua testa nel di lei seno.

La *Gratitudine* è fra l'amore e la venerazione. La *Speranza* è fra il timore e la gioia.

La *Vergogna* varia secondo le circostanze; arresta, mette in fuga, dà moti incerti, fa balbuzire, arrossire, impallidire, irrigidire, coprire.

Il *Dolore* è una passione attiva che dà tensione ai muscoli, che si sforzano a discacciar il dolore. Agitazioni, convulsioni fin alla disperazione.

La *Malinconia* all'incontro è

tutta passiva e rilasciante; e giunta all'ultimo grado all'*abbassimento*, rende immobile, come una madre che tutto in un colpo ha visto tutti i suoi figli fulminati: ecco Niobe di sasso: quando non si pensa che ad una sola cosa, e vi si pensa fortemente, tutto il corpo non può avere che una sola attitudine, l'immobilità.

La *Clemenza* diviene visibile, se un'aria di dolcezza si unisce alla grandiosità.

La *Compassione* è un composto di dolore e di bontà, e si esprime con guardi teneri, e con inarcamento di braccia.

La *Pigrizia* è di que' balordi Signori oziosi

Che non fero altro mai fin dalle fasce

Che appunellare co' polsi le ganasse.

Le passioni forti cagionano moti forti e violenti fino a sfigurare. Ad una collera violenta, si dà in furie. Ma non vi dà l'uomo aggiustato che sa temperarsi, nè si lascia trasportare da' torrenti nè del male, nè del bene. L'Artista dunque, amico perpetuo del bello, non degraderà mai i suoi personaggi con espressioni estreme. E se talvolta l'argomento lo esige, non rappresenti che quegli abbienti servili, fatti per essere schiavi degli oggetti esteriori, e incapaci di dominare nel loro proprio interno.

PAOLETTI (Niccolò Garparro) fece in Firenze nel 1773 un miracolo di meccanica. Trasportò tutta sana una volta dipinta del Palazzo di Poggio Imperiale, ed era lunga 12 braccia, e larga

più di 6. La imbracò tutta entro e fuori di legname, ne tagliò i muri che la sostenevano, e poggiando su d'una travatura, come su d'un carro, la trasportò dove si volle. Il maggior ostacolo in queste imprese è l'opposizione degli ignoranti che non vogliono che si faccia niente di straordinario.

PAR TI principali dell'arte sono 1. Composizione, 2. Disegno, 3. Chiaroscuro, 4. Colorito, 5. Espressione.

Un Artista eccellente in tutte queste cinque parti, non si è ancora visto. Raffaello che è l'Imperator de' Pittori, non è stato eccellente nel colorito e nel chiaroscuro come nelle altre tre parti.

È stimabile un artista che non possieda che una sola parte eccellentemente. Tutto il pregio di Paolo Veronese non è che nel colorito, il quale per altro non è la parte primaria.

Delle suddette cinque parti, alla Scultura mancano due, il Colorito e il Chiaroscuro. Dunque la Pittura è superiore alla Scultura? È più difficile esser Pittore perfetto che perfetto Scultore. Ma se niun Pittore è stato eccellente in tutte le cinque parti, e si ha per eccellentissimo chi ne ha possedute tre, merita ugualmente l'eccellenza anche lo Scultore che possieda le sue tre. Dunque se questa riflessione è giusta, le due arti non avranno grande disuguaglianza di merito.

PASSAGGIO è un andamento da un effetto ad un altro. Nel disegno il passaggio del muscolo deltoide al bicipite deve esser sensibile per la situazione e per

le forme differenti. Rubens ha maravigliosamente espresso il *passaggio* dal dolore al piacere di Maria de' Medici nell'istante che dà alla luce un figlio.

Nel Chiaroscuro e nel Colorito la natura fa *passaggi* insensibili. L'Artista la osservi con attenzione, e la imiti. I Fiamminghi e i Veneziani vi sono riusciti bene.

PASSIONE è qualunque affezione interna, la quale comunica al viso una forma caratteristica. Questa forma è relativa all'alterazione de' muscoli, i quali si gonfiano, si restringono, s'irritano, si rilasciano secondo la quantità degli umori che ricevono.

Per quanto differenti sieno le *passioni*, si possono tutte riferire a 4. principii, *tranquille*, *piacevoli*, *dispiacevoli*, *violenti*.

Prima d'esporne il dettaglio, convien osservare il più gran principio dell'espressione. Questo è negli occhi e ne' sopraccigli. Qui vi le *passioni* si caratterizzano in una maniera la più sensibile.

Nelle passioni *tranquille*, il sopracciglio s'alza con dolcezza; ma nelle *feroci* s'inclina con forza. Il sopracciglio ha due sorti di elevazioni; si alza nel mezzo nelle passioni *gradevoli*; e si punta verso la fronte nelle *dolorose*. Nel dolore e nella tristezza si abbassa fin a coprir la pupilla. Nella serenità e ne' tormenti del sopracciglio si leggono i sintomi del diletto e del cordoglio. Lo stesso si può quasi dire de' movimenti della bocca.

1. Nelle *passioni tranquille* le parti del viso restano nel loro stato naturale, nè soffrono altera-

ra-

razione alcuna: tutto deve annunziare la pace interna. Tali sono l'Ammirazione, il Desiderio, la Speranza. Cesare penetrato d'ammirazione nel veder la statua d'Alessandro, apre un poco più l'occhio; vi fissa le pupille, il sopracciglio s'alza un tantino, la bocca leggermente si apre; ma tutti questi picciolissimi moti non alterano punto la sua fisionomia. La freschezza delle tinte non soffre alterazione, e il chiaroscuro sarà d'un tono temperato.

2. Nelle *passioni piacevoli* tutte le parti del viso s'alzano verso il cervello, base dell'immaginazione deliziosa. I moti de' muscoli sono un poco più vivi, le forme del viso più risentite, la fronte leggermente aggrinzata, l'occhio più aperto, la bocca inalza i suoi angoli verso le guance. Così Pigmalione avrà mirata l'opera del suo scalpello. Il colorito deve esser vivo, e il chiaroscuro vi richiede lumi dolci e ombre tenere.

3. Nelle *passioni spiacevoli* tutti i muscoli della faccia s'illanguidiscono nell'inazione. Se v'entra il dolore, è annunziato dal tormento del sopracciglio. Se il dolore va alle lagrime, ecco Eraclito che chiude gli occhi o li abbassa, abbassa il sopracciglio, gonfia le narici; tutti i muscoli, e le vene della fronte, la bocca si piega in giù, il labbro inferiore quasi si rovescia, e il superiore si preme.

4. Le *passioni violenti* e terribili tirannizzano i muscoli, e li abbassano. Achille in collera ingrossa le ciglia, getta fuoco dagli occhi, aggrinza il naso, sbuffa; muscoli, tendini, vene,

narici, labbra, tutto gli si gonfia, gli si contrae, gli si comprime, gli si contratta. Gli sono ugualmente in contrasto le tinte: la parte superiore del viso è infiammata, l'inferiore è livida, quella di mezzo è rossastra. Dunque sia forte il colorito, fiere sieno le ombre per fare più risaltare le parti della testa, le ossa, e i muscoli principali.

Cinque mezzi essenziali concorrono all'espressione d'una testa. 1. Il bello insieme, 2. i diversi tratti che la passione imprime nel viso, 3. le varietà de' toni che vi cagiona, 4. le gradazioni de' lumi e delle ombre corrispondenti alle diverse passioni, 5. la convenienza de' tocchi secondo i differenti gradi delle passioni. La Scultura al color locale supplisce coll'oggetto reale e colla fierezza del tocco. V'è quadro che dipinga un'espressione vivamente più che il marmo di Laocoonte?

Ciascuna passione principale ha le sue gradazioni; e ciascuna gradazione esige il suo trattamento particolare.

Queste gradazioni, o sieno rami e ramuscelli delle passioni principali, debbono formare il principale studio dell'Artista. A quest'effetto egli osserverà quanto han saputo far di meglio gli Antichi e i Moderni. Consulti specialmente il suo specchio, e osservi in tali e tali espressioni come i muscoli, i tratti, le tinte, gli accidenti caratterizzano il suo stato interno. Il modello di sè stesso gl'insegnerà più che cento freddi modelli delle Accademie. Molti abili artisti ne hanno fatto uso. Ma per toccare gli spettatori, bisogna che

l'Artista sia il primo ad esser toccato.

Non trascuri di delineare nel suo taccuino i diversi caratteri che la natura gli presenta in mille occasioni. Diffidi della sua memoria, registri quanto osserva di considerabile, e ne faccia uso nelle occasioni. Si presenti le cose assenti come gli fossero sotto gli occhi. Nè si dimentichi mai che tutti i movimenti terribili o gradevoli, violenti o leggieri, debbono esser sempre naturali, e sempre conformi all'età, al sesso, e alla dignità delle persone.

Ma tema di non cadere nel vizio delle *smorfie*, le quali non sono che esagerazioni ammirate. Si ricordi ch'egli è imitatore non della natura, ma della bella natura. Dunque conservi sempre il bello anche nelle passioni più deformanti. Si ricordi che con poco egli ha da far gran cose. Dunque nè sforzi, nè contorsioni forzate. Egli indebolirebbe il carattere d'una passione forte, se raddolcisse i tratti e le tinte dove i muscoli sono contratti. Ma dove l'azione è meno viva, tocchi leggermente i dettagli e gli accidenti del lume, affinchè le parti non sieno tanto risentite. Quindi risulterà energia senza durezza, carattere senza manica, espressione senza smorfia. La riserva deve essere alle arti quel che il pudore è all'amore.

PASTICCI non sono nè originali, nè copie, ma composti di differenti parti prese di qua, di là.

Pasticci sono anche le *contraffazioni*. Teniers ha contraffatto i Bassani, i Paoli Veronesi. Lu-

ca Giordano si avea per un Proteo, che si trasformava in Guido, in Michelangelo, in Raffaello, in tutto, cioè in niente. Tali *pasticci* hanno l'abilità delle scimie; ma sono artisti? Per imitare i valentuomini, bisogna esser valentuomo. Ogni valentuomo ha la sua maniera, e i suoi difetti; e ogni buffone non sa contraffare che difetti e maniere.

Si vantano prodigi di contraffazioni pittoriche: si mettano a canto all'originale, i prodigi spariscono, e la buffoneria stomaca. E perchè perder talento e tempo per rendersi ridicolo?

PASTOSO, largo, morbido, opposto al secco.

PATERNO (*Ignazio*) principe di Bissari, nobile Siciliano, ha saputo far buon uso delle sue ricchezze col fabbricare a sue spese e con suo disegno un ponte sul Simeto presso a Catania. Il ponte è lungo 200 canne, ha 31 archi, e al di sopra ha un acquedotto arcuato lungo canne 360. La maggior altezza di quella costruzione è di 160 palmi. Fu incominciata nel 1765 e compiuta nel 1777. Ricchi, imitate-lo, se volete esser veramente nobili.

PAVIMENTI. A pianterreno se è umido, si scavi il suolo per un buon piede, e si batta; vi si metta sopra un letto di pietre dure collegate con calce mista con scorie di ferro; indi un altro letto di frammenti di pietre con calce e con arena, e si batta ben bene; un terzo letto di calce con polvere di marmo e di pietre dure, tutto ben battuto: Finalmente si soprappone il mattonato, o il lastricato, o il
mo-

mosaico, o lo smalto, o un lastro di marmo, secondo la qualità del luogo. Per i piani superiori V. *Solaj*.

PAUTRE (*Antonio le*) architetto Francese del secolo scorso, diede un trattato d'Architettura, edificò la Chiesa di Porto Reale in Parigi, e i palazzi di Gevres, di Beauvais ec. Il suo stile è pesante.

PELLE è un involuppo de' muscoli, che prende forme accidentali secondo la quantità della linfa e del grasso, e secondo la tensione o la lassetta della fibra nelle varie passioni, nelle malattie, nella vecchiaja. Le pieghe e le grinze son effetti dell'impressione de' muscoli. La bellezza è nel vigore della gioventù ben allevata, e allora non vi sono nè crespe, nè rughe.

Lo stile sublime degli antichi era di metter gran masse di forme, perchè le minuzie nuocono all'unità, danno un carattere di debolezza e d'indecisione.

Sapevano però metter delle pieghe dove convenivano. Si veggia *Laocoonte*.

Chi vuol indicare tutti gli andamenti della pelle, ha pedanteria, e Michelagnolo n'ebbe. Chi ha gusto, non bada alle minuzie, lavora in grande, e grande fu Raffaello.

PELLEGRINO PELLEGRINI detto Tibaldi Bolognese n. 1522 m. 1592 dalla pittura passò all'architettura. Fece la facciata del Duomo di Milano alla semigotica. Quel chiesone ebbe principio nel 1587 con disegno d'un certo Zamodia Tedesco, o di quel Caporale che commentò Vitruvio, e fece la Certosa di Pavia. Sia di chi si voglia,

quell'edificio non può vantar altro che grandezza, e sontuosità di marmi. Il Pellegrini ebbe una gran questione col Bassi per il battistero dello stesso Duomo, in cui egli progettò catene di ferro in difesa de' suoi larghissimi intercolonnj. Su questo il Vignola pronunziò la gran sentenza, che *le fabbriche non si hanno da sostenere colle stringhe*. Architetti, tenetela a mente. Il Pellegrini fece a Milano le chiese di S. Lorenzo, e de' Gesuiti; in Ancona la Loggia, in Bologna il palazzo de' Cesari, le chiese della Madonna e di Rhò, è il cortile dell'Istituto d'un cattivo dorico; in Genova la Casa professa degli ora soppressi Gesuiti. Egli andò in Spagna, e ne riportò molto oro, ed ebbe in feudo la sua patria Valsolda.

PEMBROCKE (*Conte di*) nella sua villa di Witon si costruì nel principio di questo secolo con suo disegno un ponte, e una bella loggia ionica.

PENNA. Gli abili artisti disegnano scherzevolmente colla penna fina o grossolana maneggiata con una specie di librettinaggio pittoresco, e con un fuoco senza apparenza d'arte, prodigalizzando l'inchiostro a macchie, estendendolo fin colle dita. In questa maniera apparentemente brutale han fatte opere mirabili. Nè è da maravigliarsene. Chi lavora così, sa quel che fa, ed è sicuro del fatto suo più di chi lavora colla punta all'acqua forte, dove non si scorge così facilmente la traccia del tratto, non si può ben correggere, e molto meno si può prevedere l'effetto dell'acqua forte.

Co-

Coloro poi che si danno la pazienza d'imitare colla penna i disegni a bolino puro, non sono artisti, ma artigiani balordi, che s'imbalordiscono a superare difficoltà inutili. Ammazza- no crudelmente il tempo.

PENNELLO. Il maneggio del pennello è un mestiere, e al mestiere è ben preferibile l'arte. L'arte deve essere il principal oggetto degli studj dell'artista e dello spettatore. Ma all'arte è indissolubilmente unito il mestiere, perciò non bisogna negligerne lo strumento.

Convien render omaggio all'amabile pennello dell'Albano, e del Parmigiano, ugualmente che alla fierezza del pennello di Velasquez, e alla leggerezza di quello di Teniers. Il Correggio trovò le grazie nel suo pennello. Quanto più da vicino si han da vedere i quadri, tanto più è necessario il maneggio dello strumento.

Il pennello è in pittura come la dizione nell'eloquenza, dove la principal cura è delle cose, ma non si hanno a trascurar le parole. Le parole hanno da essere convenienti alle cose. Ciascuno ha il suo dire.

Sieno dunque tanti maneggi di pennelli, quante le mani che ne fanno uso. Le buone maniere di trattare il pennello sono innumerevoli, e la varietà deve essere ispirata dalla varietà degli oggetti della natura. Le belle carni, le belle vesti richiedono un bel pennello. Gli oggetti leggeri possono soffrirne uno grossolano? E i morbidi uno secco? Uno, stentato nuoce ai toni franchi. Il più disgustevole è l'affettato vuoto di cose.

PENTIMENTO è qualche cangiamento fatto dal pittore in un quadro del tutto colorito. Il primo colore scappa col tempo sul nuovo, e fa conoscere il *pentimento*. Questi *pentimenti* sono buoni segni per distinguere le copie dagli originali.

PEREZ (*Pietro*) 1290 architettò la Cattedrale di Toledo a cinque navate, tutta di pietra bianca, lunga 404 piedi, larga 202, alta 116. Ma è oscura.

PERRAULT (*Claudio*) n. 1613 m. 1688 uno de' più benemeriti architetti di Francia in teorica e in pratica, uomo di scienze, pittore, musico, ingegnere, fisico, anatomico. Riuscì bene in cose tanto disparate apprese senza maestro. E qual maestro per chi ha ingegno? La sua prima professione fu la medicina. Dalla medicina saltò all'architettura. Allora il satirico Despreaux cantò che *il nostro assassino ha rinunziato alla sua arte inumana, e di cattivo medico si fa buon architetto*. Perrault ebbe la debolezza d'andar a querelarsene da Colbert. Il Ministro domandò a Despreaux come andava questa faccenda: questi cavò fuori la sua satira, e disse averne fatto un precetto che *invece di far il medico è meglio far il muratore*. Il Ministro non potè far a meno di ridere; e Perrault conobbe che delle satire convien ridersela, se dicon il falso, correggersi se dicon il vero, e non prendersi mai collera, nè rispondere: non risponder mai alle confutazioni, nè attaccar mai brighe. Le scienze e le arti hanno da ingentilirsi, e d'arrabbiare come fanno tanti letterati che si mordono fra di lo-

loro, si dilaniano. Perrault fece la famosa facciata del Louvre, la più bell'opra che sia a Parigi. Su d'un grande basamento s'erge la celebre colonnata corintia per la lunghezza di 525 piedi; ma le colonne vi sono appajate, scanalate, del diametro di 3-7, e sostengono architravi lunghi 12 piedi. Questa colonnata ha tre avancorpi, e quel di mezzo ha un frontone formato di pezzi enormi. Questa facciata ha poche finestre. Dello stesso architetto è il grand' Osservatorio di Parigi, e l'Arco Trionfale nel borgo S. Antonio, non più esistente. E' celebre la sua traduzione di Vitruvio. Egli ne fece anche un compendio per uso degli artisti. Egli con tanti altri Francesi s'impegnò nell'invenzione d'ordine nuovo, e non fece che guastar il corintio con piume di struzzo nel capitello. Diede alla luce una raccolta di macchine per trasportar pesi e per altre utilità. Suo fratello Carlo, celebre per la strepitosa questione su la superiorità fra gli Antichi e i Moderni, cooperò molto per lo stabilimento delle Accademie delle Belle Arti. Le sue Memorie hanno del curioso su Bernini, al quale egli fa fare in Parigi una figura assai magra.

PERRUZZI (Baldassarre) n. 1481 m. 1536 artista Toscano di molto merito in pittura, e in architettura. In Bologna è di suo disegno la bella porta di S. Michele in Bosco, in Carpi il Duomo, e in Siena le fortificazioni. In Roma fu architetto di S. Pietro, ma non vi fece che un disegno riportato dal Serlio. Vi edificò bensì il deposito di

Adriano VI nella Chiesa dell' Anima; la Farnesina, abbellita anche di sue pitture a chiaroscuro, e di prospettive; il cortile del palazzo Altemps; e il palazzo Massimi molto ben inteso in un sito angusto e irregolare.

PERSEPOLI. Il suo palazzo reale è tra le sette meraviglie del mondo. La sua architettura è d'un gusto diverso dall'Europea. Vi si veggono capitelli alti quanto la metà della colonna con un fascio d'ornamenti grossolani. Superbe scalinate, grandi portici colonnati, porte, finestre, nicchie, sculture d'ogni sorte. Si dice che le mura, e le cupole degli appartamenti fossero coperte d'avorio, d'ambra, d'argento, d'oro: v'era la vigna di gemme, e di gemme quel platano sì grande che (secondo taluni) non faceva ombra neppure a un grillo.

PERSONAGGIO. In Pittura e in Scultura un personaggio sarà più personaggio quanto sarà più bello e più interessante. Questo è incontrastabile. Dunque il Personaggio vuol essere con meno accessori che sia possibile. E' chiaro che affinché egli spicchi, non deve avere d'intorno che il mero necessario. Dunque immaginar figure e accessori, per formarne gruppi, per legarli, per otturar buchi, per ammogliar cantoni, sono miserie degli artisti moderni, che distruggono l'argomento dell'opera. In un'azione grande chi vede, e chi racconta le minuzie? Chi bada a fanciulli, a vecchi, a gatti, a mobili? Queste sono meschinità. Il riferirle, l'esprimerle è un'abbondanza sterile.

Co-

Coprire una tela di gruppi intrecciati, impiramidari, in cadenza, in contrasti, in controrisoni, non è arte, è un mestiere de' Cortona, de' Romanelli, de' Luca Giordano per far presto molti scarabocchi e popolarne i loro quadri. Per comporre un soggetto di sole parti grandi necessarie, e per esprimerlo a dovere, è lo sforzo d'un ingegno sublime che medita molto, e opera con ponderazione. Tali sonostati i gran Maestri dell'arte in Grecia e in Italia.

Ma che cosa sarà un quadro, se non conterrà che il solo picciol numero di cose grandi essenziali? Sarà un bel quadro. Ma vi resteranno de' vuoti. Vi restino: vi sono anche nella natura.

PESANTE è quel ch'è corto, grosso e raccolto più di quel che deve essere: è l'opposto dello svelto e dell'elegante. Quanto più questo ti piace, altrettanto ci spiace il *pesante*, ci pesa addosso per la sua inadattezza. Il contorno *pesante* è goffo. I toni grezzi sono *pesanti*, laddove i lustri sono leggieri. *Pesante* è il panneggiamento, non perchè sia di panno grosso, ma perchè invece di mostrare le forme delle membra che cuopre, e formare una serie di pieghe dalla loro origine fin all'estremità, involuppa informemente e in pacchetti. Il Cielo è *pesante* e per il tono scuro, e per la forma delle nubi. Il fogliame è *pesante* se par che non possa ondeggiare al moto dell'aria. *Pesante* è la composizione se è così carica d'oggetti, che neppur l'aria sembra potervi circolare. E *pesante* è l'esecuzione, se il pennello

è stentato, e non ha fuso andantemente i colori. Tutti i generi di pesantezza sono sgradevoli, perchè contrarij alla bellezza: la bella natura è grande e non *pesante*.

PIACERE. L'Artista può piacere senza istruire, ma non può istruire senza piacere. Un'istruzione senza diletto è ributtante, non è istruzione. Il solo piacere senza utile è come un bel sogno.

*Non v'è piacer più bello
Che quel che giova e allatta,
Quello che sol diletta
Vero piacer non è.
Mostrò d'ingegno e d'arte
Quindi le prove estreme
Chi 'l dolce seppa insieme
Coll'utile accoppiar.*

Il grande oggetto delle belle arti è d'istruire col piacere.

Per conseguire questo doppio intento, vuol essere espressione e bellezza. Chi non ha il sublime ingegno di possedere que' due gran mezzi vi supplisce col bel colore, col buon pennello, colla disposizione de' gruppi: cose tutte secondarie, che costituiscono un mestiere piacevole, ma non già l'arte.

Con qualcuna di queste parti secondarie, e con qualche accessorio anche ozioso, si strappano degli applausi passeggeri e vani, che presto svaniscono in fumo, come è accaduto ai Solimenni ec.

Il pennello, e il colore sono il mestiere dell'arte di dipingere, come la versificazione è il mestiere della poesia. Quando il poeta e il pittore avranno ben appresa la teoria dell'arte, im-

pa-

pereranno il mestiere di piacere, e istruiranno con diletto.

PIANO è il risultato prospettico di diversi punti, su' quali sono collocati tutti gli oggetti che entrano in una scena: onde il primo, il secondo, il terzo, il quarto piano d'un quadro o d'un basso rilievo esprimono il maggior o il minor grado di profondità, su cui è una tale o una tal' altra parte di una composizione.

Stabilito il piano geometrico, si deve metter in prospettiva. In questo modo si situano con precisione tutti gli oggetti secondo le distanze che debbono esser fra loro.

Dalla cognizione de' piani deriva 1. la giustezza degli effetti per la prospettiva aerea: 2. l'altezza esatta di ciascun oggetto secondo la prospettiva lineare: 3. la facilità dell' esecuzione, che deve variare secondo i piani.

L'arte deve appoggiarsi su certezze matematiche per produrre bellezze solide e durevoli. Deve però nascondere le sue procedure regolari, se vuol mostrar grazia e vaghezza. Sieno pure esatti i piani, e le disposizioni de' punti, onde risultino belle forme nell'insieme generale, e contrasti felici; ma lungi ogni affettazione; un poco più o un poco meno di elevazione che si dia ai terreni, li fa ragionevoli, ma varj, ora evidenti, or nascosti, ma sempre chiari.

L'arte ha i suoi principj determinati, ma i suoi mezzi sono molto estesi. Ella può impiegare tutte le figure geometriche ne' piani della composizione. L'Efiodoro di Raffaello, il martirio di S. Andrea del Domenichino

hanno una forma generale de' piani, ch'è la piramidale, la punta in fondo, e la base sul d'avanti. Tutto all'opposto è nella S. Petronilla del Guercino. Nell'Energumeno di Raffaello è circolare, ed è in diagonale nella Deposizione di Daniello da Volterra. Nelle scene tumultuose i piani possono esser irregolari e frastagliarsi, come nel Pirro, e nella Manna del Pussino.

Quindi risulta, che se la forma deve essere speciale nella disposizione de' piani, la scelta n'è arbitraria, purchè concorra al carattere e all'espressione del soggetto.

Dalla scelta de' piani dipende quella delle forme nelle altezze diverse degli oggetti, perchè ne' primi piani sono figure più grandi, onde le forme più alte saranno sul d'avanti.

La diminuzione degli oggetti in ragione della lontananza del piano è un effetto rigoroso della prospettiva. Ma se si vuole che un gruppo del terzo piano domini su quel d'avanti, convien alzar il terzo piano o anche il quarto. Con un artificio contrario le figure si possono far comparire più forti supponendole in un piano molto più basso, come ha praticato P. Veronese nel palazzo Ducale in Venezia.

La certezza de' piani determina il valore de' toni nella prospettiva aerea. E questo è ben importante ne' soggetti aerei e celesti, altrimenti non più gradazioni di lumi e di ombre, tutto sarebbe confuso.

Chi non conosce i gradi che separano i piani della sua opera, non può produrre spazi esatti per le profondità diverse che danno i to-

i toni. Cognizione interessante soprattutto nelle parti, dove non si veggono i punti su' quali posan gli oggetti. Vi sono de' soggetti storici, che per il loro carattere tranquillo lasciano scoprire i *piani*; altri tumultuosi no. Tali sono le battaglie, la morte di Germanico del Pussino.

Il *Piano* si riferisce anche al dettaglio delle forme, e alle loro differenti superficie. Una testa è ben fatta, se ciascuna delle parti è al suo luogo. Vi deve essere finezza di passaggi, come si osserva nelle teste di Tiziano, di Vandyck, nel Laocoonte ec.

PIAN-TERRENO deve esser alquanto elevato dal suolo, per dar lume ai sotterranei, i quali han da esser a volta, per cantine, e non per cucine, nè per stalle. Ne' *pian-terreni* si posson distribuire molti comodi per i familiari, e anche degli appartamenti nobili per l'estate.

PIAZZE sono il principal ornamento d'una città, qualora sieno spaziose, e con buoni edificj intorno, e con fontane nel mezzo. Roma si pavoneggia di piazza Vaticana, di piazza Navona, di piazza Colonna: ciascuna di forma differente; e ne ha molte altre, tutte diverse. La diversità è necessaria, e può diversificarsi all' indefinito. Venezia si vanta della sua piazza S. Marco. Napoli di niuna; e pure per l'affluenza del suo popolo ne avrebbe bisogno di moltissime. La bellezza, il comodo, la salubrità, richieggono in qualunque paese molteplicità di *piazze* di varia figura, di varia grandezza, e variamente ornate.

PICCHIANI, o PICCHETTI (Francesco) m. 1690 antiquario Ferrarese raccolse molte medaglie per il Marchese del Carpio Vicerè di Napoli, e si stabilì in Napoli, dove suo padre Bartolommeo avea eretta la chiesa circolare del Monte della Misericordia. Anch' egli vi architettò la chiesa e il monistero di S. Giovanni, e le chiese di S. Agostino, del Divin Amore, e di S. Girolamo. Vi fece anche il Monte de' Poveri, e contro sua voglia la Darsena con quella scalinata ornata di fontane che mena al largo di Palazzo. Egli fu morigerato.

PICCOLEZZE son sempre difettose nelle belle arti, perchè contrarie alla bella natura, che ci si mostra in grande. Grandi masse, grandi forme, grandi tratti, grandi parti son gl' ingredienti delle opere di buon gusto. Ma il buon gusto suppone talento grande e nobile.

Piccolo è un genere in cui non s' impiegano che figure piccole. Ma anche il *piccolo* ha grandezza nella sua piccolezza. Onde anche nel *piccolo* si può esser grandioso. E il piccolo piccolamente fatto è una *piccolezza* la più dispreggiabile. Il *piccolo* non si può godere che molto vicino, e perciò esige che sia finito con precisione, non però meschinamente. Il piccolissimo poi non richiede che tratti vivaci che indichino le sue deboli proporzioni.

PIEDESTALLI non sono parti integranti degli ordini, son piuttosto rimedj per supplire all' altezza che manca alla colonna. Ogni rimedio suppone un male. Peggio abusar de' rimedj. Gli archi-

chiteti moderni han fatto grand' abuso de' *pedestalli*; ne hanno accavallate cataste. Se la necessità li richiede, si facciano almeno continuati come un basamento, più semplici, e più bassi che si può, altrimenti producon diversi effetti cattivi. 1. Tolgono alla colonna la sua maestà. 2. Ristringono gl' intercolonnj in giù, dove lo spazio deve esser maggiore. 3. Fanno un ammasso di basi ineguali in livelli differenti: dissonanza molesta. 4. Allo scoperto cagionano un ribalzo di pioggia nocivo alla colonna. 5. I loro angoli sono esposti a fratture. Per que' *pedestalli* isolati, che servono per le statue, o per trofei, o per obelischi ec., il miglior partito è ridurli a zoccoli semplici.

PIEGHE. Gli antichi nelle sculture e nelle pitture usarono molte pieghe piccole, vicine, e sempre tendenti a cader giù per il loro proprio peso. Questo gusto si conservò dopo il risorgimento delle arti, e principalmente fu imitato dal Pussino, da le Sueur.

Gli artisti moderni più celebri hanno usato ne' manti *pieghe* larghe e sostenute. Nelle tuniche che toccavano le membra, le pieghe eran più fine e più leggiere; e le tele, le sete, e i veli giungevano fin alla trasparenza. Con questo metodo han dato giuoco a belli effetti; e una elegante varietà alle loro opere. Così Raffaello, Caracci, Domenichino. Convien eccettuar Michelagnolo sempre terribile.

Altri, e più di tutti Alberto Duro, e Tedeschi, e Fiamminghi non conobbero che stoffe dure e secche con *pieghe* rotte.

Pietro da Cortona introdusse il sistema di svolazzar i panni con *pieghe* affettate.

Di tutti questi stili di *pieghe* qual è il più bello? Se l'abbigliamento non è che un accessorio dell'uomo, è ben chiaro che debba coprire sì, ma far conoscere le forme del corpo. Gli artisti della bella antichità sentirono il valore del corpo umano, e gli sacrificarono qualunque accessorio di paesaggi, di bestie, di architettura, di mobili, di vesti. Quindi lo vestirono di robe le più fine, per rendere i suoi moti più liberi e più sensibili, e formarono le *pieghe* più delicate e spesse da far conoscere il nudo coperto. Quella picciolezza di *pieghe* fa contrasto colla larghezza e colla solidità delle parti del corpo, e ne proviene grandiosità da per tutto. Di più: quelle flessibili vesti disposte a cadere naturalmente, e le loro *pieghe* che riempiono gl' intervalli fra' membri, producono una grande larghezza di masse, e ricevono tutti gli effetti de' lumi e delle ombre. Da quelle *pieghe* tendenti in giù nasce un bel contrasto co' membri, i quali per il loro moto escono dalla perpendicolare.

Quanto ha prodotto la bella antichità concorre a stabilire la verità di questi principj. Ma non tutta l'antichità fu bella. Ebbe anch' essa le sue mediocrità, le sue bassezze; e allora *pieghe* longitudinali, ruvide, dure, e fortemente accollate. Ma conviene specchiarsi nelle Flore, nelle Cleopatre, nelle Nozze Albrandine ec.

I maestri moderni, i Raffaelli, hanno rappresentato differenti drap-

drappi, come porta l'uso ordinario: hanno piegato bene sul corpo i fini, e han lasciato i grossolani per i manti; e han posta una savia proporzione fra le *pieghe* meno delicate e i membri delle loro figure.

Michelangelo con tutto il suo studio sull' antichità vestì le sue figure di grossolani canevacci, o di cuoi, e in conseguenza le sue pieghe sono goffe e grossolane.

Alberto Duro par che non avesse in mira che barracani poco flessibili, onde *pieghe* rotte e taglianti.

Gli angoli retti, e le forme regolari sono contrarie alle *pieghe*, e agli oggetti pittoreschi. Nelle *pieghe* è indispensabile una *unione*, che faccia conoscere che le vesti appartengano a una persona; onde se fossero seccamente interrotte da una parte nuda, interrotto resterebbe il loro principio col loro fine.

Richiedono anche varietà nell' inuguaglianza della loro grossezza, della loro situazione, delle loro forme. Ma questa inuguaglianza vuol essere *dolce*, per evitare le durezza e i tagli contrari all' ordine. L' ordine si trova anche nella facilità e nella libertà di disporre le *pieghe*.

Le *pieghe* non hanno mai da occultare le stremità del corpo; e debbono farne conoscere le sue principali articolazioni.

Nelle *pieghe* si conosce l' ingegno dell' Artista, che le sceglie e le dispone secondo richiede il carattere e il mofo della figura, e le fa contribuire all' espressione generale per la scelta e per gli effetti del chiaroscuro.

PIETRE. Per dipingere ad olio su le pietre, Fra Bastiano

del Piombo le fece intonacare d' un misto di pece, di mastice, e di calce viva: così la pittura regge alla umidità, e si mantiene bella e fresca.

Quelle pietre fine che si dicono preziose, non sono preziose che per gli occhi. Un selce, un tufo è d' una utilità assoluta. Ma i rubini e i diamanti sono d' una bellezza abbagliante. Il bello è più raro e più prezioso del necessario.

Su le pietre preziose e dure si è inciso ab immemorabili. Gli Egizj saranno stati de' bravi incisori: eglino hanno inciso in incavo basalti e graniti. Tolomeo non seppe far a Lucullo dono più nobile che un anello di smeraldo, in cui era inciso il suo ritratto. Cleopatra portava in dito un' incisione di Bacco. Tutti i popoli più colti dell' antichità hanno avuto degl' incisori in pietre. Dunque la Grecia ne ha dovuto avere degli egregj. Infatti si trovano incisi in belle incisioni i nomi de' loro famosi autori, Cronio, Apollonide, Dioscoridone, Solone, Hylo ec. I Romani non fecero, che pavoneggiarsi di quelle produzioni. Giunsero a tale morbidezza ch' ebbero anelli da estate e da inverno. Chi non poteva averne in pietre fine, se ne procurava di pasta di yetro colorato con parti metalliche.

Queste pietre incise non servivano solamente per anelli e per sigilli, ma per ornamenti d' ogni sorte, specialmente muliebri. Nel Cristianesimo poi furon impiegate negli altari e ne' reliquiari, niente importando che rappresentassero soggetti profanissimi.

Le incisioni incavate nelle pietre dure sono pregevoli, non tan-

tanto per il lavoro, che così in piccolo non può essere gran cosa, ma per la conservazione del lavoro. Per la durezza delle pietre e per le incisioni incavatevi si sono conservati ritratti di uomini illustri, monumenti, e tratti di mitologia, che altrimenti non avremmo.

Al risorgimento delle arti e delle scienze risorse anche questa incisione, sotto Lorenzo de' Medici, e vi si resero illustri Gjo. delle Corniole Fiorentino, Domenico de' Cammei Milanese, che furono superati da Pietro Maria di Pescia, e da Michelino, Gio. Bernardi, Matteo del Nasaro, Giacomo Caraglio Veronese, Valerio Vicentini, Luigi Anichini, Alessandro Cesari, Gaspare Leeman, Miteroni, Colderè, Sirletti, Costanzi ec. Ma in questi loro lavori non si ha a cercare nè quella finezza di pensiero, nè quella precisione di disegno, che costituiscono il carattere della bellezza Greca. E questo è l'unico vero distintivo fra le incisioni antiche e moderne. Tutti gli altri contrassegni sono fallaci, come la qualità della pietra, il lavoro non finito negli accessori, le lettere informi ec.

Gli antichi e i moderni hanno inciso in ogni pietra fina, e anche preziosa. Ma specialmente nelle corniole, o nelle sardoniche, e nelle agate per le incisioni incavate; nelle agate onici per i rilievi, o sieno per i cammei. Si è ardito anche d'incidere nel diamante, e Andrea Cornaro ha proteso d'averne uno antico rappresentante Nerone del valore di 12 mila zecchini; ma si dà per opera di Costanzi noto in Roma. Un certo Clemente Birago ne

Dirz. B. Arti T. II.

incise uno a Madrid per l'infelice D. Carlos. A Vienna se ne mostra un altro di Federico I. Re di Prussia. Ma queste incisioni non sono ben profonde, nè ben espresse, nè su diamanti perfetti, ma su zaffiri bianchi.

La maniera come incidavano gli antichi, e come è descritta da Plinio, era la stessa che ora praticano i moderni; cioè ruota, strumenti di acciaio, e polvere di diamante.

Oltre Plinio han trattato sulle pietre incise Mariette, Licetti, le Pois, Dorival ec.

Delle pietre incise si sono fatte raccolte famose. Eccone alcune:

Leonardo Agostini Sanese antiquario erudito *Gemmae Antiquae figuratae con note di Pietro Bellori* 2. vol. in 4.

De la Chasse *Romanum Museum* in 4.

Gori *Museum Florentinum in fol. descrizione delle principali pietre incise del Gabinetto del Duca d'Orleans*.

La collezione delle pietre incise del Duca di Marlborough è disegnata da Cipriani, e incisa da Bortolozzi.

Gli antichi Romani caduti nel lusso ebbero gran collezioni di pietre incise. M. Scauro genero di Silla fu il primo a formarne un gabinetto. Pompeo depositò nel Campidoglio tutte quelle che tolse a Mitridate. Cesare consacrò le sue al tempio di Venere Genitrice; e Marcello nipote di Augusto ne formò un'altra raccolta nel santuario del tempio d' Apollo sul Palatino.

I moderni vi si sono sempre più infervorati. Non v'è Sovrano che non ne abbia una colle-

H

zio-

zione. Quella del Gran Duca di Toscana era giunta a quasi 3 mila pietre. La Farnesiana unita all'Ercolanese dovrebbe essere rispettabile. I ricchi, gli antiquari, i curiosi, i fastosi ne hanno ancora delle belle.

Si ha per la più bella corniola fra quante mai ne produsse la Grecia nel suo tempo più bello, la corniola denominata il *figliolo di Michelangelo*. Di mano in mano venduta e rivenduta giunse nel gabinetto del Re di Francia. Questa incisione è certamente preziosa per il lavoro, ma la sua singolarità è nella composizione, la quale in piccolo spazio contiene una molteplicità di piccole figurine. E appunto per questo non può esser la più bella; e incomparabilmente più bella sarà qualche altra d'una sola figura, d'una sola testa. La moltitudine di picciolissimi oggetti sarà mirabile per la pazienza del lavoro. Ma da questo al bello la distanza è grande.

Le pietre per l'Architettura han d'avere resistenza da reggere al carico sovrapposto, e alle vicende dell'atmosfera, del caldo, del gelo, de'sali. La *pietra* sarà consistente, se avrà un color uguale, granitura fina, molto peso, buon suono, e rotta dia schegge nette; se lasciata allo scoperto in luogo umido non soffra alterazione; se esposta al fuoco non si fenda, e se immersa nell'acqua non divenga più pesante, nè vi lasci fango. L'architettura esige fisica. La principal cura è nell'impiego delle pietre, di connetterle bene, e badare che non si disorlinò.

PILASTRI sono colonne squadrate, e in conseguenza debbon

avere quanto convien alle colonne, base, restremazione, capitello. Ma sono meno belli delle colonne. Dunque se ne faccia men uso. Non mai isolati. Peggio ridurli a fette, e metterne delle filze negli angoli.

PINO (*Marco di*) pittore e architetto Sanese del secolo XVI edificò in Napoli la Chiesa e il Collegio del Gesù Vecchio, ora Università, fabbrica grandiosa. Diede alla luce un grosso libro d'Architettura, e una raccolta de' professori del disegno Napoletani.

PINTELLI (*Baccio*) architetto Fiorentino del secolo XV costruì in Roma la chiesa e il convento della Madonna del Popolo, il palazzo della Rovere, la Cappella Sistina nel Varicano, l'ospedale di S. Spirito, la chiesa di S. Pietro in Vincoli, e Ponte Sisto. In Assisi ristaurò la chiesa e il Convento di S. Francesco.

PIRAMIDE vuol dir fuoco. Per la figura della fiamma si sono nominati *piramidi* quegli enormi e inutili monumenti di Egitto.

In Pittura si è voluto *piramidare* gruppi e composizione; e si è voluto ancora decretare per regola essenziale il *piramidare*. Dunque Coypel il più classico de' *piramidatori* sarà al di su di Pussino e di Raffaello, e di tutti gli antichi di Roma, e d'Ercolano, e d'ogni descrizione di Pausania e di Plinio che non *piramidaron mai*. Il *piramidare* in pittura è ora dello stato maggiore, così che i paesaggi e le bambocciate sono escluse dalla legge d'andarsene in *piramidi*, cioè in fiamme.

GLI

Gli Architetti non piramidegiano che dentro le chiese in certi mausolei, quando incollano al muro un'apparenza di Piramide. Recentemente in Roma in una specie di villa si è formato un piramidino, non già di pietre vive come quello di C. Cestio, ma d'un materiale di corta vita. Quanto siamo piccoli!

PITEO e SATIRO architettarono il Mausoleo che la Regina Artemisia fece costruire in Alicarnasso a Mausolo Re di Caria suo marito. Monumento fra le meraviglie del mondo, donde son poi stati chiamati *mausolei* gli altri sepolcri sontuosi. La sua situazione era delle più vantaggiose, eminente, anfitheatrale, su la marina: una gran piazza col palazzo reale da una parte, dall'altra il castello col tempio di Marte che avea un colosso scolpito dal celebre Telocari, e da Timoteo, e più in là i tempj di Venere e di Mercurio colla fontana Salmacide d'un'acqua che faceva innamorare chi ne bevea. In mezzo a sì gran piazza era il Mausoleo quadrilungo del circuito di 411 piedi. Ciascuna facciata era adorna di colonne, e di statue de' primarj scultori, di Scopas, di Timoteo, di Leocare, di Briassi. Su questo basamento s'ergeva la Piramide composta di 24 scalini, con in cima il carro del Sole. Tutto il monumento era di marmo, e alto 140 piedi.

PITTORESCO è quanto conviene alla pittura. Poche cose in natura non saranno *pittoresche*.

Per *pittoreesco* si prende un non so che di straordinario che dà subito all'occhio, e diletta. Questo *pittoreesco* è il meno pittorico.

Nella età bella della Pittura Vinci, Michelangelo, Raffaello ec. non conobbero altro *pittoreesco* che la Storia, il ragionamento, la purità, il carattere, l'espressione. Decaduta l'arte, e quanto più decadde, più si sono neglette le sue parti essenziali, più si sono accarezzate le disposizioni manuali in eleganza. Non più ingegno, non più riflessione nella disposizione del soggetto, non più bellezze di forme, non purità di disegno, non carattere, non espressione. Il gran pregio de' quadri è divenuto un bel mestiere di aggiustamenti *pittoreschi*, di effetti *pittoreschi*, di tratti *pittoreschi*. Così i pittori hanno acquistato il privilegio di non pensare più: agiustano, manovrano.

PITTURA. E chi non resta sorpreso nel vedere in una superficie piana oggetti in rilievo per sola virtù di tratti e di colori? Ognuno. Se ognuno che vegga in un quadro i capi d'opera della natura ornati de' colori più ridenti, e disposti in una maniera incantatrice, è rapito d'ammirazione; e se gli oggetti ammirati per il loro rilievo, e per l'incanto de' colori, gli toccano il cuore, gl'ispirano il gusto de' piaceri innocenti, del coraggio, della virtù; e se il quadro eccita in lui le più belle passioni: allora egli diverrà appassionato per quell'Arte, la quale stabilisce uno de' punti della sua felicità nello stato sociale. Tale è la definizione, tali sono gli effetti della Pittura.

Ella ci decora e ci abbellisce case, teatri, palazzi, tempj, e ci diletta senza ricerca, senza studio, senza fatica, Ciascun vi

trova quel ch'è più conforme al suo genio: chi è sensibile, è toccato dall'espressione del soggetto, e delle figure che lo compongono; chi è dotato di memoria si compiace rivedervi quel che ha imparato di storia e di favola: fin l'occhio il più grossolano e volgare sarà fissato dalle forme e dal colore d'un quadro bello.

L'impero della Pittura s'estende per tutto l'universo per tutti i secoli e per tutti i paesi. Ella ci presenta le cose più antiche e le più lontane, e le più belle, e nel modo il più bello. In questo ella è superiore alla natura, la quale non ci rende visibile che le sole cose presenti. Per l'incantesimo di quest'arte l'uomo s'inalza ne' cieli, penetra negli abissi, e vede con gioia le riunioni di cose impossibili a trovarsi insieme.

Se la Pittura può istruir l'uomo ne' suoi doveri, e infiammarlo delle più nobili passioni, può anche eccitarlo a desiderj abominevoli. Allora convien reprimerla. E' come l'oro, ch'è detestabile se corrompe i costumi.

L'eccellenza della Pittura non consiste in una perfetta imitazione della natura, così che le cose dipinte si prendano per reali. Questa illusione è impossibile, fuorchè in alcune parti limitatissime, come in alcuni oggetti immobili, e di tinte sorde, quali furono le uve di Zeusi, la tendina d'Apelle. Puerilità insipide. Ma negli oggetti mobili e di un color vivo, l'arte non può far questa illusione. Molto meno può farla nelle cose grandi e in grande lontananza, poichè fuori del punto unico di veduta lo spettatore, che ha da esser condotto a quel pun-

ro, si accorge della deformità dell'arte, come accade nelle Prospettive.

L'eccellenza della Pittura è di dilettrar la vista colla bellezza delle forme, e colla vivezza de' colori fin dove ella può arrivare, d'esprimer le passioni, e di toccarci co' sentimenti più nobili. La Pittura, come la Poesia, dà l'immagine di tutto quel che cade sotto i sensi della vista in tutti i movimenti e in tutti i punti possibili di veduta. Immagini non sono cose. Le immagini, quando compariscono essere immagini, ci piacciono; ma non ci piacciono se si prendono per cose reali. E chi potrebbe soffrire l'aspetto d'una strage, d'una tigre, se ci comparissero effettive?

Su le Belle Arti si sono fabbricati gran sofismi. Nell'interno degli edificj perchè pitture indicanti aperto? Perchè la Pittura non è cosa, ma immagine di cose. E per la stessa ragione si abbatte l'altro sofismo di coloro che non vorrebbero figure che non possono stare in quell'attitudine che un istante. Sofismi. E' bensì ragionevole che le pitture sieno convenienti al luogo, e da potersi godere comodamente. Perciò quelle delle Cupole si possono dire come non fatte. E chi può vederle?

Tra' diversi generi di Pittura il primo è la Storia, in cui è compresa la favola e l'allegoria. In questo gran genere la *pittura* è non solo una rappresentazione artificiale della natura, ma è anche una rappresentazione poetica. Sceglie gli oggetti che concorrono alla sua esecuzione, usa uno stile sublime per caratterizzar-
li,

li, e spiega gran tratti di immaginazione. Ella sa adottare tutti gli esseri in qualunque azione e in qualsivisia circostanza. E così trasporta ne' cieli i corpi terrestri, fa discender le nuvole in terra, realizza gli esseri morali e ideali, incanta la vista, va al cuore, istruisce e sprona al bene.

Dopo il genere primario della Storia, vengono i generi subalterni delle *battaglie*, e delle cose familiari e naturali, dove si richiede anche qualche scelta, ma il principal merito è nella rappresentazione viva e interessante. Tutto piace in pittura; nè serpente, nè mostro è più odioso, se è ben dipinto; piacciono anche le guerre detestate dalle madri. In questo secondo genere son compresi i paesaggi, e le vedute di giorno o di notte.

Il Ritratto è un genere che richiede poca immaginazione, ma esige verità, e la verità vuol esser interessante e bella.

Dopo l'uomo la bestia più bella è il Cavallo, è perciò difficile ad esser ben dipinto. Superbo, di pelo corto e fino, di moti eleganti, manifesta le sue proporzioni, e la differenza de' paesi che lo producono, la nobiltà, la forza, la leggerezza. Tutte le sue parti concorrono alla sua bellezza. E perchè imbruttirlo colla mutilazione de' crini, della coda, delle orecchie? Invece di gusto, si ha depravazione di gusto. I Cavalli entrano non solo nelle battaglie, ma anche nelle Storie, nelle cacce, e ne' paesaggi. Quivi entrano anche i cani e tante altre bestie. Onde l'artista è in obbligo di studiarle.

I mezzi per dipingere sono a fresco, a tempera, a guazzo, a miniatura, a pastello, in cera, in mosaico, in pietre di rapporto, in tappezzeria, in arazzo, in vetro, a smalto, in rami, in lumeggiare, all' incausto, ad olio. Nella Galleria di Vienna si mostra un quadro ad olio colla data del 1090, e un altro del 1292 di Tomaso di Murina Boemo, e alcuni altri del secolo XIV. E' nondimeno incontrastabile che Gio: Van-Eyck di Bruges verso il fine del secolo XIV ne confidò il segreto ad Antonio da Messina, per cui si diffuse in Italia.

Se è vero, come si asserisce, che i Pittori più antichi colorissero colla spugna, i tratti delle loro figure non avranno certamente avuto esattezza, nè delicatezza. Dopo il pennello non si è saputo inventare di meglio.

La Pittura è soggetta a varie fasi. Eccone la Storia.

STORIA

DELLA PITTURA DE'LOI ANTICHI.

L'uomo vuol imitare, e ama la varietà delle forme e de' colori. Da questo piacere è sorta la Pittura. Non si ha dunque a cercare qual popolo ne sia stato l'inventore. Questa invenzione nello stato grossolano è stata da per tutto.

I Selvaggi, che appena sanno nascondere la loro nudità, hanno pittura, e la portano dovunque vanno; se la imprimono dolorosamente e indelebilmente nelle carni. Questa è una pittura di lusso.

A questa prima pittura di luo-

so successe la seconda di bisogno, cioè la delineazione delle cose più memorande. L' uomo ama più il superfluo che il necessario. Questa sua seconda *pittura* non sarà stata che di geroglifici, molto anteriore alla scrittura alfabetica, la quale non è che un' abbreviazione di quelli. Ma una tal pittura priva di colore e di rilievo, non fu che un mero disegno, e disegno anche goffo e informe. E perchè non avendo coloro da fare altro, non farlo perfetto, e meglio di Raffaello, il quale era distratto nello stesso tempo dal colorito e dal chiaroscuro? Perchè l' uomo non fa bene il meno che quando sa fare il più.

Dopo secoli e secoli di semplice disegno si venne al colorito. E il colorito fu di gettar masse sane di colori; tutto giallo, se la veste avea da esser gialla, rosso se rossa, turchino se turchina. Questa pratica grossolana non fu di popoli grossolani, ma di popoli industriosi, degli Egizj, de' Indiani, de' Cinesi.

I Greci osservatori più sensibili e più fini vedendo che la natura offre gli oggetti in rilievo e con giuoco di luce, fecero pitture a chiaroscuro prima di far quadri coloriti. Laddove gli altri che facevan quadri colorati, non seppero mai fare un chiaroscuro. E' ben naturale che la maggior parte delle nazioni non facessero che colorire: il volgo è attratto da' colori, e preferisce ad un esatto chiaroscuro un quadraccio impiatrato di colori a placche brillanti senza interruzione d' ombre e di riflessi. All' incontro l' Artista ha più bisogno d' intelligenza e di studio per far

un buon chiaroscuro che per colorire.

Prima di dipinger col pennello, si è potuto dipingere in colori secchi, cioè col connettere differenti pezzi di legni variamente coloriti, *intarsiare*. Con pietre di diverso colore si dipinge a *mosaico*. Coll' ago si dipinge a *vicamo* su le tele; e colla spola si dipingono stoffe e *srazzi*. Molti popoli non hanno usato che alcune di queste maniere di dipingere: e si può sospettare che quese abbiano preceduto la pittura a pennello.

PITTURA DEGLI EGIZJ.

Platone, che vivèa 400 anni prima dell' E. V., ci attesta che gli Egizj esercitavano la *pittura* da 10 mila anni, che sussistevano ancora opere di quella grande antichità, le quali erano come quelle che vi si facevano tuttavvia a tempo suo. Dunque gli Egizj per tanti gran secoli non aveano nella pittura fatto alcun progresso.

Le loro figure scolpite o dipinte erano sempre in una positura tesa, gambe unite, braccia incollate ai fianchi, orecchio più in su del naso, faccia circolare, mento corto e tondo, guance rotonde, occhio troppo rilevato nell'angolo, e bocca tirata in su.

Molti di questi difetti nascevano dalla conformazione degli Egizj, che non erano certo belli nè di statura, nè di forme. Avean però la conformazione necessaria all' uomo. Dunque molti difetti provenivano dall' ignoranza degli artisti. Ignoravano interamente l' anatomia.

Tut.

Tutta l'anatomia d'Egitto consisteva a sventrare per far Mummie. Mestiere consimile a' nostri marmittoni, i quali vuotan polli e capretti senza badare alle forme e alle funzioni delle ossa e de' muscoli. I Mummieri Egizj potevan conoscere la forma de' budelli; ma questa parte d'anatomia è estranea alle belle arti.

Gli artisti d'Egitto ignoranti dell'anatomia, vollero esser ignoranti della natura vivente. Se l'avessero osservata con occhio studioso, non avrebbero rappresentate le figure comemummie infasciate.

Forse i loro Sacerdoti li obbligavano a quel Mummismo, e a innestare reste di bestie su corpi umani, e teste umane su corpi bestiali. E viva.

Dunque in Egitto non artisti, ma artigiani. Nelle loro pitture, che si veggono nelle fasce delle mummie, e in alcuni muri nell'alto Egitto, i colori sono impiegati interi senza esser misti, nè fusi. Ignoranza.

La grand'occupazione de' pittori Egizj era di colorare Vasi di terra e di vetro, barche, metalli, tele, casse e fasce di mummie. Anche in Grecia attualmente si dipingono immagini di divozione, e sempre in un modo; ma non perciò vi è arte. Così in Egitto artigiani pittori, e non pittori artisti. Forse questo mestiere vi durò fin ai Tolomei.

PITTURA DE' PERSIANI.

Scolari degli Egizj disegnarono sempre come i nostri fanciulli.

Celebri i loro Tappeti anche in tempo d'Alessandro, ed era-

no ornati di personaggi, ricercatissimi come i Magotti della Cina.

Anche i loro Mosaici furono dello stesso gusto.

Sono tuttavia i Persiani come sempre sono stati. All'Imperator Schah-Abbas venne il grillo d'imparare il disegno, e ricorse ad un pittore Olandese che si trovava colà.

PITTURA DE' CINESI.

Un pittoricchio Italiano chiamato Gio. Ghirardini è stato alla Cina, e ci ha dato di quella pittura una cognizione preferibile a quante ce ne hanno affibbiate i viaggiatori.

I Cinesi non hanno mai avuto, nè hanno la minima idea delle Belle Arti, neppure de' primi elementi. Non sospettano che vi sia Prospettiva, e fanno paesaggi che non sono paesaggi.

La natura umana colà non è bella; e gli Artisti invece di abbellirla, studiano di deformarla quanto più possono. Un ventre grosso è per loro una sublime bellezza. Una figura corta e panciuta è riservata ai loro eroi. Le loro Eroine han da esser secche, e sperticate come fantasme.

Non si parli di disegno. Tutti gli Orientali non conoscono che un piccol numero di tratti che ripeton sempre. Qualche testa ha una specie di verità, ma bassa e viziosa. Ampie vesti cuopron tutto senza indizio che al di sotto vi sieno membri. Le estremità fanno paura.

Gl'ignoranti vi ammirano il colorito brillante: merito del clima,

ma, e non dell' arte che ve lo impiega sano senza arte.

La loro statuarìa per quanto sia cattiva, lo è meno della pittura.

Un Gesuita macinator di colori fu innalzato al primo rango di Pittor della Corte, e vi ascese ad una gloria superior a Raffaello. Gli altri Gesuiti vi divennero pittori, e mandarono a Parigi quelle loro brutte battaglie, che furon poi corrette da M. Cochin prima d' incidersi.

PITTURE ETRUSCHE.

Gli Etruschi passano per i più antichi Pittori d' Italia, e anche per i più bravi. Me ne rallegro. Plinio dice che prima della fondazione di Roma la pittura in Italia, cioè nella Toscana, era giunta alla perfezione. Tanto più me ne rallegro co' Signori Toscani. Ai fatti.

I fatti sono che le sole pitture Etrusche che ci restano, sono nelle tombe dell' antica Tarquinia. Winckelman ne fa una descrizione succinta, ma su l' arte sta tutto. Bravo.

PITTURA DE' CAMPANI.

Nella Campagna felice di Napoli e per quasi tutto il Regno di Napoli si scavano *Vasi* antichi di creta fina ben tirata e di belle forme, ma di color tetro con delineamenti di varie figure. Il Buonarroti, e il Gori sono stati de' principali a descrivere questi vasi, e perchè quegli scrittori erano Toscani, vollero per patriottismo chiamarli *vasi Etruschi*, e ora da per tutto portano questo falso nome.

In Toscana non se ne è mai trovato neppure uno. L' accaduto a questi vasi come al nuovo Mondo, che porta il nome di Americo Vespucci.

Nel Regno di Napoli vi sono stati Greci. Dunque sono Greche le pitture de' *vasi* non *Etruschi*. Dunque belle bellissime per ogni Greculo, il quale vi vede quel che si vuol vedere nelle nuvole. Una collezione di questi vasi è per i Winckelman un tesoro di disegno, e per chi ha il senso comune è una malinconia. In fatti non si trovano che ne' sepolcri, nè possono piacere che ai morti. Nel Regno vi sono stati Cartaginesi, Saraceni, Normanni, Teutonici, Galli, Ispani, e chi non vi ha fatto il gallo! Dunque que' *vasi* di quali mani sono? de' nazionali no.

PITTURA DE' GRECI.

In niuna parte di questo Mondo le Belle Arti sono state coltivate quanto nella Grecia. L' Arte del Disegno vi vanta una data anteriore all' assedio di Troja, cioè più di 1300 anni prima dell' E. V. Ma i Pittori ci cominciano ad esser noti molto più tardi.

1. Bularco fiorì 700 anni incirca prima dell' E. V. Un suo quadro fu comprato a peso d' oro dal Re Candaule.

2. Lo Scultore Fidia, che brillò nella metà del IV secolo prima dell' E. V., dipinse in Atene Pericle Olimpico.

3. Paneno fratello di Fidia dipinse in Atene Atlante che sostiene il mondo, ed Ercole accompagnato da Teseo e da Pir-

100

too si prepara a sollevarlo da quel fardello: vi rappresentò personificate la Grecia e Salamina con rostri di navi. Dipinse anche la lotta d'Ercole contro il Leone di Nemea, Ajace che oltraggia Cassandra, Ippodamia con sua madre, Prometeo carico di catene, ed Ercole accinto a liberarnelo; Pantesilea che spira in braccio di Achille, e due Esperi di co' pomi del loro giardino. In Atene dipinse la battaglia di Maratona, e vi si riconosceva Milziade, Callimaco, Cinegiro, e dall'altro lato de' Persiani Dati e Artaserne. Ma in Elide egli dipinse il combattimento degli Ateniesi contro le Amazzoni, e lo dipinse nello scudo di Minerva scolpito da Colorete: colorire i marmi o i bronzi non pare d'un bel gusto.

4. Polignoto di Taso (420 anni) fu il primo che vestì le donne di colori brillanti. Meglio lasciarle nude. Fu il primo ad incestarle di varj colori; meglio senza. Fu anche il primo ad aprir loro la bocca; ne poteva far di meno. Ma l'aprì anche agli uomini, e loro fece mostrar i denti. Dunque prima di lui i Pittori erano arcigotici. E' lunga la filza de' suoi quadri. E che ce n'importa? Aristotile vi trovò un'eccellente espressione. Si narra che per esprimere i tormenti di Prometeo, avesse posto alla tortura uno schiavo. Alcuni pittori moderni sono accusati d'aver crocifisso uomini per far il Crocifisso. Quintiliano gli rimprovera debolezza di colorito: ma dopo una mezza dozzina di secoli non so qual colorito si mantenga vivo. Lu-

ciano se ne va in'estasi per Cassandra nell'atto ch'è violata da Ajace, e dice che si vedeva la verecondia di quella Principessa a traverso del velo con cui si copriva il viso. La grande opera di Polignoto fu la battaglia di Maratona dipinta nel Pecile d'Atene. Nel davanti gli Ateniesi e i Persiani combattevano d'ugual valore; nel centro i nemici prendevan la fuga e si precipitavano confusi in un marasso; nel fondo i vascelli, da' quali i nemici volevano precipitarsi, ed erano massacrati da Greci. Vi spiccava Milziade con Teseo che pareva uscir dalla terra, con Pallade Dea tutelare degli Ateniesi, con Ercole altro loro protettore. Fra gli altri v'era anche l'Eroe Echeto, il quale nella battaglia apparì da rustico, e con un vomero d'aratro in mano fece macello de' nemici, e poi sparì. L'invenzione è bella, e per bella passa anche la disposizione. Per 900 anni si mantenne questa pittura in un portico aperto. Nel V. secolo si volle trasportarla a Costantinopoli, e non si sa come perì in quella tomba delle belle arti. Polignoto amò le composizioni grandi d'un gran numero di figure: un tal gusto poi cambiò. Egli scriveva il nome sopra ciascuna delle sue immagini. Male per gli eruditi, che si dilettaano d'indovinelli; ma è un bene saper subito che cosa è quella là; si gusta meglio. Si compiacque talvolta di soggetti gradevoli. Dipinse all'encausto, come si praticava a Rodi. Egli fu generoso, come deve essere ogni artista; fece gratuitamente nello stesso Pecile altri quadri per il pit-

pittor Micone. Questa sua generosità produsse generosità negli Anfizioni, ch' erano gli Stati Generali della Grecia, i quali ordinarono che Polignoto fosse da per tutto alloggiato a spese pubbliche.

6. Passone dipinse gli uomini, dice Aristotile, peggio di quel che sono, Polignoto migliori, e Dionisio, come realmente sono. Eliano poi dice, che Polignoto li fece maggiori del naturale, Passone più piccoli, e Dionisio della grandezza ordinaria. Ma Eliano dice ancora, che incaricò Passone a far un cavallo rivolgersi per terra, egli lo dipinse correndo; ma essendone scontento chi glie lo avea ordinato, il buon pittore gli rispose che non si avea che a porre capo in giù il quadro, ed ecco rovesciato il cavallo. Spropositi.

8. Apollodoro Ateniese fu poco dopo Polignoto, e fu il primo gran colorista. Perciò Plinio dice ch' egli fu il primo a fermare lo sguardo. Sarà stato un Tiziano; laddove Polignoto sarà stato un Raffaello, che non fissa subito i dilettanti, ma conviene osservarlo, e quanto più si osserva più piace, non già per i colori, ma per il disegno, per l'espressione ec. Sotto le opere di Apollodoro fu scritto *sarà più invidiato che imitato*.

9. Zeusi d' Eraclea più giovane e contemporaneo di Polignoto. Nella sua puerile disfida con Parrasio si dichiarò vinto; poichè egli col suo quadro d' uva non avea ingannato che uccelli; ma Parrasio colia sua finta portiera avea ingannato un Zeusi. Queste piccole illusioni non fanno il pregio dell' arte. Il merito

di Zeusi sarà stato molto grande per meritare elogi di Apollodoro, il quale co' versi si dolgeva d' essere stato sorpassato da Zeusi. E' dolce la lode che viene da un artista accreditato; ma una tal lode fa più grand' onore al lodatore. Le sue opere principali furono una Centauressa, Penelope, un Atleta, Giove in trono, Ercole fanciullo fra serpenti, Marsia ec. I suoi quadri non erano di molte figure: tanto meglio. Per dipingere Elena nuda egli scelse cinque delle più belle Ragazze di Crotone, per la qual città era il quadro, e di ciascuna di quelle cinque scelse la parte più bella per farne una bellezza compita. Egli dipinse anche a chiaroscuro, mettendo del bianco sopra un fondo nero. Fece de' modelli in creta, come dovrebbe fare ogni artista. Zeusi acquistò ricchezze grandi, e le impiegò malamente in fasto. Diede in orgoglio; donò qualche sua opera stimandola superiore a qualunque prezzo. Donò anche un quadro al Re Archelao, credendo d' imporre riconoscenza ad un Re. Non si deve donare che agl' inferiori.

10. Parrasio d' Efeso figlio e discepolo di Efanore fu il primo a contornare con eleganza. Come egli dipingesse il popolo Ateniese nel contrasto di tutte le sue differenti passioni, e chi può indovinarlo? Si sa ch' egli non impiegava che una o due figure, di rado quattro. Furono celebri due suoi quadri; uno di un soldato in arme che correva al combattimento con tal fuoco che gli si scorgeva il sudore; l' altro era d' un altro soldato che si disarmava tutto ansante. Parrasio

ebbe la malattia della superbia : si credette il principe de' pittori ; e quel ch' è peggio credette d' aver egli portata la pittura alla perfezione . Sciocco !

11. Timante di Sicione per giudizio del popolo vinse Parrasio nell' espressione . In un quadrucio per far comparir grande un Ciclope dormente , vi aggiunse de' satiri più piccoli che gli misuravano il pollice co' loro tirsi . Nel sacrificio d' Ifigenia fra gli astanti ciascuno nella sua rispettiva tristezza , Agamennone il Padre spiccava col capo coperto . Invenzione nobile per caratterizzare l' afflizione di un gran personaggio , il quale per non mostrar la sua debolezza si cuopre il viso ; e gli antichi se lo coprivano col manto ne' doloti estremi . Frattanto gli Oratori , e Cicerone e Quintiliano han creduto che Timante dopo avere esauriti tutti i gradi del tamarico negli astanti , non sapendo andar più in su per Agamennone , gli coprì il capo : e lodano di sublime questa invenzione , la quale non sarebbe che un ripiego di sterilità . Convien fidarsi poco degli Oratori , de' Poeti , e de' pedanti ; non vanno in cerca del vero , nè del giusto , ma di quello che torna più al loro conto .

12. Androcide si rese celebre per aver dipinto pesci intorno a Scilla ,

13. Eupompo fu capo della Scuola di Sicione sua patria , e maestro di Panfilo , il quale ebbe per discepolo Apelle .

14. Eussenida è noto come maestro di Aristide di Tebe .

15. Teone di Samo si distinse per le sue espressioni sforzate ,

e con ragione disapprovate dagli antichi , i quali non soffrivano che un pittore rappresentasse Oreste nell' atto di scannare sua madre . Teone dipinse un guerriero accinto a combattere , e non iscopri il quadro in piazza che al suono delle trombe : il volgo applaudì . Questi artificj non possono produrte che un successo momentaneo : l' artista non ha da fare uso che della sua arte .

16. Panfilo d' Anfipoli in Macedonia celebre per il suo talento , e per essere stato maestro di Apelle , fu il primo fra gli artisti a coltivare le Belle Lettere e le Scienze , specialmente le Matematiche , sostenendo che senza quegli ajuti l' arte non poteva far progresso . Pensava benissimo . Così avrà ben maneggiata la Prospettiva , che da' moderni è negata agli antichi . Egli trattò argomenti grandi , il combattimento di Eliunte , e la Vittoria degli Ateniesi . Dipinse all' encausto . Egli aprì scuola , vi teneva gli scolari per dieci anni esigendo per ciascuno un *talento* , cioè 1800 scudi . Puh . Questo è un avvilire una professione nobile . Ma così n' erano esclusi i servi , che vi furono poi ammessi da' Romani . E tra servi non potevano darsi talenti adattati per le belle arti ? Che false e odiose distinzioni di nobili e ignobili . Nobile è chi fa bene .

17. Aristide buon pittore , benchè Tebano : la gente di Beozia passava per balorda , e diede valentuomini in ogni genere , Pindaro , Epaminonda , Plutarco . Egli si contraddistinse per l' espressione , ma fu duro nel colorito . Mirabile fu il suo quadro d' un saccheggio d' una Città ,

tà, in cui un bambino si strascinava alla mammella ferita di sua madre moribonda, la quale apprendeva ancora che il bambino non succhiassero sangue invece di latte. Dipinse anche un supplicante, cui non mancava che la voce. La sua battaglia era di 200 figure, e ciascuna gli fu pagata 10 mine, cioè 180 scudi; onde tutto il quadro importò 18 mila scudi. Quando i Romani presero Corinto, erano sì gonzi, che il Console Mummio vendendo il Re Attalo comprare per 6 mila sesterzj un quadro d'Aristide, credette che contenesse qualche virtù occulta, e glielo levò. I soldati Romani gettarono confusamente per terra quella bella quadreria, e vi giuocavan sopra a' dadi.

18. Apelle d'Efeso, o di Coò, o di Colofone, è il più celebre de' Pittori antichi, non solo per i suoi quadri, ma anche per i suoi libri su l'arte. Anche il suo maestro Panfilo scrisse su la Pittura e su i Pittori. Niun artista studiò mai quanto Apelle. Per qualunque affare non lasciò mai passare giorno senza studio: quindi il proverbio *niun giorno senza linea*, cioè senza lavoro. Benchè fosse in molta riputazione volle pagare il suo talento a Panfilo e mettersi fra' suoi discepoli. Per far tacere i malevoli bisognava andare alla scuola di Sicione, come adesso a Roma. Terminato un quadro, egli lo esponeva al pubblico, non per respirare il fumo degli elogi, ma per raccorre le critiche, e approfittarsene. Un calzolaio gli censurò giustamente un calzare, e Apelle lo raggiustò. Il giorno appresso lo stesso artigiano gli bia-

simò una gamba: Apelle saltò fuori e gli disse, *niuno parli che del suo mestiere*. Egli era portato a deridere, specialmente gli amatori: *bada*, disse un giorno ad Alessandro Magno che ragionava di pittura, *bada che que' ragazzi che scemprano i colori, non ti sentano, e ridano*. E' un elogio del Monarca il dire che non se ne offese. Ad uno de' suoi giovani che avea fatta un'Elena carica di ricchezze, disse: *l'hai fatta ricca, non sapendo farla bella*. E ad un altro che gli mostrò un quadro vantandosi d'averlo fatto in poco tempo, rispose: *lo veggio, e mi maraviglio che non ne abbi fatti di più*. Apelle era modesto, ma non di quella modestia affettata, di cui si fa mostra senza ingannar nessuno. Egli lodava i suoi rivali, ma nella *grazia* egli diceva di sorpassarli, anzi la voleva tutta per sè. Non contento di lodarli, li proteggeva, li soccorreva, come soccorse Protogene mal ricompensato da' suoi cittadini. Apelle gli offrì somme grandi di tutte le sue opere, e a somme maggiori furon subito comprate. Specchiatevi, Intriganti, che cercate denigrare il merito altrui, e non fabbricate che su le altrui ruine. Si racconta che il modesto Apelle nel ritrarre una bella innamorata di Alessandro chiamata Pancasta, se ne innamorò, la domandò, e Alessandro glie l'accordò. Gli accordò ancora la privativa di far il di lui ritratto, e ne fece molti. Il più stimato de' suoi quadri fu il Re Antigono a cavallo, e Diana nel mezzo al coro delle sue vergini che le facevano sacrificio. Si decantò anche la sua Veneta scen-

do

do dalle acque. D'un'altra Venero egli non terminò che la testa, e niun altro pittore ardì terminare il resto. Egli, come altri pittori, lavorò all' encausto, e non impiegò che quattro colori. Se nella incisione, dove non si ha chiaro e oscuro, si mette tanta varietà, che varietà di tinte non risulta da quattro colori uniti col chiaroscuro? Si è molto parlato della *linea* di Apelle con Protogene di Rodi. Giova più esporre il suo quadro della Calunnia. Apelle fu calunniato ad un Re, e i Re non sono increduli. Dunque siede in trono sua Maestrà 1. la *Credulità* con tanto d'orecchie da Mida, e abbia a fianco i due suoi consiglieri 2. l'*Ignoranza* cieca, e 3. il *Sospetto* agitato nell' interno, ma esteriormente allegro per qualche sua bella scoperta. Il *credulo* Re porge orecchie e mani alla 4. *Calunnia* bella, astuta, furibonda, irata, che con una mano scuore una face, e coll'altra strascina la 5. *Innocenza*, giovinetto che alza le mani e gli occhi al cielo e lo chiama in testimonio. La Calunnia è preceduta dal 6. *Livore* pallido, deforme, torvo; ed è seguita dalla 7. *Insidia*, e dalla 8. *Adulazione*, che la infiorano e l' adornano. Da lontano viene il 9. *Pentimento* lacero, suicido, lugubre, il quale riguardando in dietro lagrima, e con vergogna mira la 10. *Verità* che viene l'ultima a passi lenti, nuda e luminosa. Questo quadro dovrebbe essere in tutte le Reggie e in tutti i Palagi. Ma perchè la *Verità* è odiosa non è in verun luogo. In Modena si crede esservene un disegno di Raffaello, e se n'è recentemente fatta qual-

che cattiva incisione. Artisti, non calunniare, ma dipingete la Calunnia, che tra le bestie più fiere è la più feroce.

19. Protogene di Rodi, poveretto tanto che da giovane non dipingeva che barche. Ma la sua povertà gli giovò per indurirlo più allo studio. Il suo capo d'opera fu il *Giulio* figlio del Sole e della ninfa Rodi; quel giovinotto dovea esser cacciatore, perchè un cane era dipinto a suo fianco. Che per questo quadro l'artista vi avesse lavorato sette anni mangiando sempre lupini, e che vi avesse posti quattro colori l'uno su l'altro per difenderlo dalle ingiurie del tempo, onde cadendo un colore succedeva subito l'altro; e che non riuscendo a rappresentare la bava o la spuma del cane, infastidito gli scaraventò addosso la tavolozza, e il caso fece quel che l'arte non sapeva fare: sono di quelle favollette da raccontarsi.

Stando al foco a filar le vecchierelle.

Protogene era un po' lunghetto ne' suoi lavori, e Apelle gli rimproverava di non sapere finirli. Gli si rimproverò anche d'esser timido, stentato, e un poco freddo, ma era purissimo; e fece molte opere stimate.

20. Melanto pittore savio scrisse su la pittura.

21. Asclepiodoro contemporaneo di Apelle fu esatto nel disegno, e il tiranno Mnasone gli fece dipingere i 12 Dei, e glieli pagò 550 scudi l'uno.

22. Nicofane pittore elegante e gioviale, di gran vivacità nel concepire e nell'eseguire, si diletto di dipingere cortigiane.

23. Nicomaco era l'opposto di Protogene, era d'una facilità sorprendente, e tanto più che non era vizioso. Ad un censore che sofisticava su l'Elena di Zeusi, Nicomaco disse: *prendi i miei occhi, e ti parrà una Dea*. Ciò significa che per giudicare bisogna sapere. Sanno bene tutte le parti dell'arte coloro che giudicano su le produzioni degli artisti?

24. Antifilo nato in Egitto lavorò in grande, in piccolo, e in ridicolo; onde fu posto fra' pittori di prima e di seconda classe, e intese bene il chiaroscuro. Le sue opere serie furono Esione, Minerva, Bacco. Volle anche divertirsi col rappresentar delle donne che lavoravano lana. Dipinse inoltre una figura ridicola *gryllar*, cioè porco: gli antichi chiamavano *grilli* le bambocciate.

25. Pausia di Sicione fu il primo a dipingere soffici; ne poteva far di meno. Si dilettò a dipingere fanciulli. Il suo gran sacrificio di buoi fu portato a Roma ed esposto nel portico di Pompeo. Egli amò Glicera inventrice delle corone di fiori, la dipinse a sedere inghirlandata, e Lucullo ne comprò una copia o una replica per due talenti, cioè per 3600. scudi.

26. Aezione fu celebre per il quadro delle nozze di Alessandro con Rossane descritto da Luciano, e imitato dal Sodoma nella Farnesina. Rossane sul letto teneva gli occhi bassi in segno di verecondia e di rispetto verso l'Eroe. Dietro a lei un amorino ridente le alzava il velo per scoprirla ad Alessandro. Un altro toglieva i sandali all' Sposo

per andare a letto; e un altro lo tirava per il manto per accostarlo alla sposa. Alessandro le offeriva la corona; Efestione teneva la face nuziale, e si appoggiava ad un giovinetto bello raffigurante Imeneo. La scena era tutta giovialità ornata di amorini che scherzavano colle armi del conquistatore; due sostenevan la lancia pesante per loro come un trave, due altri ne sostenevano un terzo sdraiato su lo scudo come se fosse l'eroe trionfante; e un altro per far paura quando passavano, si nascondeva dietro la corazza. Si rimprovera che ad ogni figura v'era scritto il suo nome. Che mortallissimo peccato! Questo quadro fu esposto ne' giuochi Olimpici; Prossedine che n'era il giudice, ne fu talmente incantato che diede sua figliuola al pittore.

27. Filossene facile come il suo maestro Nicomaco si contraddistinse nella battaglia d'Alessandro con Dario.

28. Perseo allievo di Apelle ebbe il merito che un altro insigne pittore gli dedicò degli scritti su l'arte. Non ce n'è rimasto neppure uno di tanti libri antichi sulla Pittura. Possiamo leggere i principj della Scultura antica su le statue, ma le pitture che ci sono rimaste non sono che della secchia de' pittori.

29. Ctesiloco altro discepolo di Apelle si divertì a dipingere Giove che partoriva Bacco con tutti i dolori e con tutte le smorfie delle partorienti, e le Dee tutte occupate a fargli le mammane.

30. Aristolao figlio e allievo di Pausia fu un pittore de' più puri e de' più semplici. Non volle di-

dipingere che benefattori, Teseo, Epaminonda, Pericle. I suoi quadri non contenevano ordinariamente che una sola figura. Niente di più difficile e di più bello.

31. Mecofane allievo anche di Pausia. Duro nel colorito, esatto nel resto.

32. Socrate ebbe la grand' arte di piacere a tutti. Oltre il suo Esculapio colle figlie, fu celebre il suo *Indoleuse* rappresentato in un uomo che filava una corda, e un asino la rodeva mentre egli la torceva.

33. Artemone. La sua Stratonice ammirata da pescatori, la sua Danae, il suo Ercole e Dejanira gli fecero grand'onore. E più di tutto quelli che furono portati in Roma e posti nel portico di Ottavia: vi si ammirava Ercole che deposta la spoglia mortale sul monte Eta, ascendeva in Cielo col consenso degli Dei; e la storia di Laomedonte con Nettuno e con Ercole.

34. Cliside sdegnato d'essere stato mal accolto da Stratonice, la dipinse in atto di prostituirsi ad un pescatore, di cui era fama ch'ella fosse innamorata. Egli espose sì fatto quadro nel porto di Efeso, e s'imbarcò. La Regina che vi si trovò dipinta bella, non volle che il quadro si togliesse via. Le Donne Regine e non Regine prefetiscono la bellezza alla castità.

35. Teodoro dipinse bei quadri trasportati poi a Roma per adornare i portici di Filippo.

36. Neacle dipinse una battaglia navale tra gli Egizj e i Persiani sul Danubio, e perciò vi rappresentò un cocodrillo e un asino.

37. Leontisco è noto per due quadri, uno d'una sonatrice d'arpa, e l'altro di Arato vittorioso con un trofeo.

38. Erigono da macinator di colori divenne un buon pittore. Dunque per esser pittore non v'è bisogno di nascita distinta, ma di talento.

39. Eufanore di Corinto pittore e statuario di primo rango dava alle sue figure sveltezza e grandiosità. Le sue opere famose furon i 12 Dei, Ulisse che fa il pazzo col porre all'aratro un bue e un cavallo, le bravure degli Ateniesi a Mantinea, in cui si ammirava la capellatura di Giunone. Il suo Teseo si diceva nudrito di rose, e quello di Parrasio di carne. Eufanore scrisse anche sulla simmetria e su i colori.

40. Cidia di Citno aggiunse alla pittura un nuovo colore rosso per un'ocra mezza bruciata ch'egli osservò in una bottega consumata dal fuoco. Il suo quadro degli Argonauti fu comprato ad alto prezzo da Ortensio, e da Agrippa dedicato al portico di Nettuno per le sue vittorie navali.

41. Di Eraclide Macedone non si sa che il nome. E niente di più si sa di.

42. Metrodoro Ateniese pittore e filosofo.

43. Antidoto discepolo di Eufanore ebbe più esattezza che fecondità, e il suo colore fu severo. Il suo sonator di flauto passava fra' migliori quadri.

44. Nicia fu eccellente nel chiaroscuro e nelle donne. Lavorava con tale attenzione che si scordava fin di mangiare. Per il suo Ulisse evocando le ombre de' morti un Re gli offrì 60 talenti.

lenti, cioè 54 mila scudi. Il pittore ebbe la generosità di donarlo alla sua patria Atene, la quale gli eresse un monumento fra gli illustri patrioti. Molti suoi quadri furono trasportati a Roma da Augusto.

45. Onfalione schiavo prediletto di Nicia. Dunque anche in Grecia i servi si ammettevano nelle arti liberali.

46. Atenione ebbe un colorito austero, ma non ingrato. In Atene dipinse una grande assemblea di donne. Fu stimato il suo Ulisse che scuopre Achille travestito da donna; e più ancora il suo Palafriniere con un cavallo.

47. Timomaco di Bisanzo contemporaneo di Giulio Cesare, il quale gli pagò per due quadri 80 talenti, cioè 72 mila scudi: uno rappresentava Ajace furioso, e l'altro Medea massacrante i suoi figli; e questo non era neppure terminato. Una Gorgona v'era riguardata per un capo d'opera.

PITTORI DI GENÈRI.

48. Pireico fu bravo ne' soggetti triviali, come lo sono i nostri Olandesi. I suoi quadri furono comprati a caro prezzo: le cose volgari piacciono al volgo, e il volgo s'inalza fin entro i palagi. I quadri di questo genere predominano nelle ceneri di Ercolano.

49. Serapione non dipinse che Architetture.

50. Callicle non fece che quadratini di quattro dita.

51. Calade dipinse in piccolo soggetti comici.

52. Dionisio visse nell'ultimo

secolo prima dell'E. V. e non dipinse che quadrucci di soli uomini.

PITTRICI.

53. Timarete dipinse una bella Diana in Efeso.

54. Irene figlia di Cratino pittore e commediante dipinse una Proserpina.

55. Calipso fece un vecchio, e un ciarlatano.

56. Alcistene un ballerino.

57. Aristarete un Esculapio.

58. Anassandra niente.

59. Lala vergine perpetua ebbe molta facilità ne' ritratti, e oltre al pennello maneggiò anche la punta su l'avorio.

60. Di Olimpia discepolo di Autobalo non si sa nulla.

PITTORI ROMANI.

In Roma fin al tempo di Tarquinio Prisco si eresse una Statua ad Atto Navio augure; poi in tempo della Repubblica un'altra ad Orazio Coclite, e al tempo de' Decemviri una ad Ermodoro 494 prima dell'E. V. Appio Claudio consacrò nel tempio di Bellona uno scudo carico di ritratti di sua famiglia. Le famiglie nobili avean le immagini affumicate de' loro illustri antenati. Tutte quelle immagini non saranno state che in bassirilievi. Dunque Roma avrà avuto artisti fin dalla sua origine. Ma ne abbia pure avuti Etruschi, Greci, Latini, o Campani, è certo ch'ella fu sempre ignorante delle belle arti, e delle scienze fin agli ultimi sospiri della sua ideale libertà; e quando le andò a

rapire dalla Grecia, fu per fasto e non per sentimento.

61. Fabio 450 anni di Roma e 303 prima dell' E. V. fu il primo Romano che maneggiò il pennello, e perciò fu denominato *Fabio Pittore*. Egli era nobile, e il primo pittore e il primo istoriografo Romano. Dipinse nel Tempio della Salute, e le sue pitture vi si conservarono fin alla distruzione del tempio incendiato sotto l'Imperator Claudio.

62. Pacuvio poeta tragico nipote del poeta Ennio, un secolo e mezzo dopo Fabio dipinse il tempio d' Ercole nel Foro Boario. Nè Pacuvio, nè Fabio ebbero imitatori, nè seguaci. Dunque cattive le loro pitture: dunque i Romani insensibili alle arti di gusto.

63. Arellio in tempo di Augusto non dipinse che cortigiane, e a cortigiane rassomigliavano anche le sue Dee.

64. Ludio dipinse sotto Augusto bambocciate e vedute.

65. Quinto Pedio nipote d' un uomo Consolare e Trionfale, si occupò alla pittura, perchè era muto, e non era buono a niente.

66. Amulio lavorò con tutta la roga umilmente nell' *Aurea Casa* di Nerone.

67. Turpilio Cavalier Romano di Venezia dipinse in Verona cose belle colla mano sinistra.

68. Antistio Labeo dipinse quadretti che lo resero disprezzabile.

69. Cornelio Pino dipinse nel Tempio dell' Onore e della Virtù riedificato da Vespasiano.

70. Accio Prisco dipinse nel suddetto Tempio.

Chi fosse il gran pittore del
Dir. B. Arti T. II.

ritratto bestiale di Nerone alto 120 piedi parigini, non si sa. Si sa bensì che quello fu il primo quadro in tela. E come altrimenti far un quadrone sì enorme? E si sa ancora che fu una follia.

CONSIDERAZIONI

SULLA PITTURA DEGLI ANTICHI.

Bestemmierrebbe chi non dicesse che la Scultura antica è superiore alla moderna. Ma per la Pittura noi ci consoliamo colla pretesione d'esser superiori agli antichi. E perchè? Perchè in quelle poche pitture che ci sono rimaste dell' antichità si osserva una *composizione semplice*. La semplicità dunque sarà un difetto? Si esamini.

L'occhio abbraccia una pittura tutta insieme. Non è comel' orecchio che ascolta una cosa dopo l'altra. L'occhio vede tutto in un colpo un' immagine, e vuol essere fissato da lei: ella non può fissarlo, perchè 8, 20, 30 altre figure lo richiamano di qua e di là; egli vuole conoscerle tutte, e non ne conosce più nessuna. Per quanto si aggruppi per fissare l'attenzione sul soggetto principale, lo spettatore vuol vedere tutto quel che gli si mostra. E perchè gli si mostrano? Se l'opera è buona, egli non le scorre senza qualche piacere; ma questo piacere sarà misto di pena simile a quella quando si percorre una galleria piena di quadri: si vuole vederli tutti, si vorrebbe fermarsi a qualcuno, ma si è chiamato dagli altri; per quanto si faccia per

per considerarne uno, la distrazione non si può impedire. Che godimento tranquillo e puro non dà in un gabinetto un solo quadro, o un picciolissimo numero di quadri!

L'artista poi che mette in un quadro molte figure, può mettere in ciascuna tutta l'esattezza?

La Pittura può far illusione, se gli oggetti hanno uno o due piedi di rilievo, perchè i raggi riflessi venendo tutti in uguale distanza conservano fra loro ugual grado di forza. Dunque la molteplicità de' piani che noi usiamo per la molteplicità delle figure nuoce al loro rilievo. Dunque la semplicità che noi rimproveriamo agli antichi è un pregio essenziale dell'arte, ed è un rimprovero per noi d'essersene allontanati.

Gli antichi vollero godere delle figure dipinte come delle statue: perciò in uno stesso quadro ciascuna figura era distaccata dalle altre. Così ciascuna avea più rilievo, era fatta con più diligenza, e si gustava più distintamente.

Gli antichi sapevano anche aggruppare, e anche con leggerezza, come si osserva in alcuni quadri d'Ercolano.

La loro Composizione pittorica era simile a quella de' loro bassirilievi. Il bassorilievo della morte di Meleagro ce ne può dare una giusta idea: vi sono aggruppate 7 figure in un modo sì bello, che fu imitato dal Poussin nel suo quadro della Estremunzione. Per ogni riguardo merita la Composizione degli Antichi essere adottata da' pittori moderni.

La purità del disegno, la

scelta delle belle forme, l'espressione, la convenienza sono le parti grandi dell'arte; e perciò Raffaello ha lo scettro della pittura. Tutte queste parti si trovano eminentissimamente nelle belle statue antiche. Come dunque si può dubitare che non fossero eminentissimi i quadri celebri de' celebri pittori Greci? Coll'attaccar gli antichi si detronizza Raffaello, per sostituirgli macchinisti, coloristi, decoratori, apparatori.

Il Colorito al tempo di Polignoto avea dell'aspro, ma il disegno era del più gran carattere. Nelle età susseguenti il colorito acquistò più dolcezza e fu brillante, ma con discapito del disegno, e de' requisiti essenziali dell'arte. Appunto come a' tempi nostri: i nostri pittori spiccano nelle parti subalterne, e Raffaello è sempre superiore a Tiziano.

Per la meccanica dell'arte gli antichi non conobbero certo la pittura ad olio; ma in qualunque modo dipingessero, maneggiarono bene il pennello, colorirono con vivezza, intesero il chiaroscuro, e la prospettiva lineare e aerea, come tuttavia si osserva ne' detrimenti che dopo tanti secoli ci sono rimasti di quelle pitture, che sicuramente non sono de' più illustri pittori della Grecia. Nè sono i capi d'opera de' principali Scultori Greci le più belle statue antiche che fanno la nostra ammirazione. E abbiamo l'ardire di esaltare la pittura moderna su l'antica? Questo è contro ogni fondamento. Dunque: è una follia.

PITTORI MODERNI.

Chi non sa che dipingere, e dipingere anche bene, possiede un mestiere difficile, e merita la stima della gente del mestiere.

L'artista che inventa, compone e colorisce soggetti puramente gradevoli che dilettono soltanto lo sguardo degli spettatori, abbia il primo posto fra gli ornati.

Chi rappresenta idee nobili e grandi, disegna con purità, colorisce e fissa invece di abbagliare, e trasmette ne' riguardanti gli stessi affetti e gli stessi pensieri de' quali egli è acceso, egli è un vero artista uguale al più gran poeta. Un verseggiatore anche di versi canori, e di vezzi, non è poeta. Neppure è pittore un colorista, un macchinista, un ornata. Costoro hanno la vanità di dirsi artisti, e non sono che artigiani, come tanti accademici di Poesia non sono poeti, ma verseggianti.

I poeti, i pittori, gli statuari veramente artisti sono fenomeni che la natura con avarizia produce in questo mondo. Meritano perciò tutti gli omaggi che si debbono al genio. Se sono sublimi, innalzano l'uomo. Se sono solamente piacevoli, gli procurano piaceri: il piacere è un bisogno dell'uomo. Ma chi non è che mediocre... ah il gusto non soffre mediocrità. Non v'è gradino dal mediocre al peggio. Si sforzino pure i dilettanti e i ricchi di esagerare le bellezze de' loro quadri: la pittura è come la poesia, il mediocre e il cattivo si getta nell'oscurità. L'Europa in tre secoli avrà dato 30 mila

pittori e 300 mila poeti, e 30 milioni di libri; e appena ha 300 libri, 3 poeti, e 12 pittori. E tutti gli altri? alla pedanteria de' nomenclatori.

1. Pietro Vannucci da Perugia, e perciò detto il *Perusino*, n. 1446 m. 1524. Conservò la secchezza gotica, ma fu preciso, semplice, e anche con qualche grazia; ebbe facilità, e sufficiente colorito, ma senza cognizione di chiaroscuro. La sua maggiore celebrità è d'essere stato maestro di Raffaello. Fu orgoglioso, perchè s'inalzava un tantino su gli altri pittori del suo tempo. Da povero divenne ricco, ma avaro in tutto fuorché per sua moglie. Per la sua avarizia portava sempre in campagna lo scagno del suo oro: i ladri glielo tapirono, ed egli ne schiattò di crepacuore.

2. Leonardo da Vinci Fiorentino n. 1445 m. 1520. V. *Scuola Fiorentina*. Fu il primo de' moderni che studiò l'espressione con esattezza. Egli osservò che la natura è varia continuamente ne' suoi prodotti; dunque la bellezza d'un quadro deve consistere nella gradevole varietà delle forme. Su questo principio per rappresentare un convito di contadini allegri, egli ne invitò molti a casa sua, e mentre coloro mangiavano e ridevano, egli studiava i loro gesti, e poi andava nel suo gabinetto a delinearli. Chi vedeva questa sua opera, bisognava che ridesse. Attento sempre ad osservar le fisionomie, quando egli s'incontrava in qualche testa di carattere, se l'abbozzava subito nel suo racquino. Seguitava anche i condannati, per osservarne le passioni. E

I 2 con-

consigliò a tutti i pittori di fare raccolte di nasi, di occhi, di bocche, e d'ogni membro di forme e di proporzioni differenti per servirsene nelle occorrenze: metodo unico per rappresentare il vero. Perciò egli rappresentò i ritratti colla maggiore rassomiglianza. Ma questo non basta per la bellezza ideale; n'è però il preliminare; per giungere alla bella natura, convien prima conoscer bene la natura. Leonardo non conobbe le bellezze sublimi dell'antichità, e ciò nondimeno seppe dare sceltezza e grandiosità alle sue opere. I suoi cartoni per la gran sala del Consiglio unitamente con quelli di Michelangelo servirono di studio ai più gran pittori; e Raffaello di 20 anni andò a posta a Firenze, e di là prese disgusto della maniera dura e secca del Perugino. Leonardo portato come i Greci per la semplicità, abborrì la confusione; non pose che il puro necessario; nè deve fare altrimenti chi è savio. Alcuni suoi quadri si conservano ancor freschi. E' celebre la sua *Cena* di Milano disegnata da Rubens, e incisa da Soutman. L'incisione che fece Edelinck d'un combattimento di quattro cavalieri d'un cartone di Firenze, non è d'un disegno esatto.

3. Andrea Mantegna Padovano n. 1430. m. 1506 lasciò di fare il pastorello di pecore per farsi pittore. Sotto Squarcione egli dipinse un quadro in S. Sofia di Padova con tal bravura, che Giacomo Bellini pittore celebre ne restò incantato, e gli regalò sua figlia per moglie. Da allora Squarcione nemico di Bellini si fece detrattore di Mantegna, di cui era prima stato il panegiri-

sta; gli rimproverava che cadeva nella secchezza, perchè studiava le statue antiche e negligeva la natura. Mantegna si approfittò del rimprovero; studiò l'uno e l'altro, e perciò si trasferì a Roma, e dipinse nel Vaticano.

La sua opera più celebre fu il trionfo di G. Cesare, che da Mantova è passato in Inghilterra nel palazzo d' Hanptoncourt: egli stesso ne fece un'incisione. Egli dispose bene le figure, le sue teste sono nobili, le attitudini eleganti e semplici, la prospettiva molto ben intesa; ma le pieghe de' panni hanno della rigidità che si dice gorica, il nudo è secco, e il colore non rotto. L'esecuzione però è tirata all'ultimo finimento, come una miniatura.

4. Fra Bartolommeo di S. Marco Domenicano Fiorentino n. 1469 m. 1517, imparò da Raffaello la prospettiva, ed egli insegnò a Raffaello il colorito e il panneggiamento. Fra Bartolommeo fu l'inventore del fantoccio per istudiare i panneggiamenti, i quali negli oggetti non debbono aver pieghe troppo forti, nè ombra che le tagli. Egli dipinse con morbidezza e con vigore, disegnò con purità e con eleganza; e meglio avrebbe fatto, se non fosse stato fiastornato dalle inezie fratesche.

5. Alberto Duro. V. Scuola Tedesca.

6. Michelangelo Buonarroti n. 1464 m. 1564. V. Scuola Fiorentina. Con tutta la sua dottrina anatomica egli è sì caricato, che seguendo la sua maniera si cadrebbe in barbaro.

7. Tiziano Vecelli n. 1477 m. 1576. V. Scuola Veneziana. Ali-

li-

lievo de' Bellini, emulo di Giorgione che sorpassò ben presto. I Veneziani dipinsero senza preparazione di disegni. All'incontro i Fiorentini e i Romani preparavan i disegni prima di eseguirli. Perciò i Veneziani sono riusciti gran coloristi, e niente altro. Tiziano n'è il patriarca. Nel disegno poi è difettoso, senza scelta di forme, di espressioni, di idee, di convenienze. Mirabili sono i suoi paesi per la scelta degli oggetti; per la varietà delle forme, per la singolarità, per la semplicità, per la vetità, e per la morbidezza. Sono ugualmente stimabili i suoi ritratti. Nel far quello di Carlo Quinto, caduto per terra il pennello, Carlo lo raccolse dicendogli che un Tiziano merita d'essere servito da un Imperatore. Ciascun artista vale più di tutti gli Dei e de' Semidei. Tiziano meritò i maggiori onori per la sua eccellenza nell'arte, e per la sua bella indole. La Repubblica Veneta lo esentò dalle imposte, e gli fece esequie solenni ancorchè morto di peste. Egli visse troppo per la pittura. Cambiò stile: volle eseguire con più speditezza, e tuppe l'unità. Peggio quando vecchione voleva ritoccare i suoi quadri, ne guastò molti; e più ne avrebbe guastati, se i suoi allievi non l'avessero ingannato collo stemprar i colori nell'olio di oliva, il quale non si dissecca, e si toglie via facilmente. Quel lume universale ch'egli metteva sul corpo delle donne senza alcuna ombra che le facesse tondeggiate, non è imitabile senza una grande discretezza. Fra le sue opere insigni la principale è il S. Pietro

Martire nella Chiesa di S. Gio. e Paolo in Venezia: ancorchè annerito e scordato conserva un gusto grande e una facilità che incanta. I suoi Pellegrini in Emaus sono incisi da Masson; la Danae e la Venere da Strange.

8. Giorgione Barbarelli detto *Giorgione* Veneziano n. 1478 m. 1511. Mentre era discepolo de' Bellini, studiava le opere di Leonardo da Vinci, dalle quali apprese meglio il chiaroscuro, il rilievo, e il grandioso. Divenne facile e soave; ma disegnò senza correzione. Ebbe la debolezza d'imbrogliarsi con Tiziano. Fece molti ritratti ben disposti, e ben aggiustati. Il busto di S. Marco, l'innocenza della vita pastorale sono incisi dal Dupuis. Egli ebbe del gusto anche per la musica.

9. Raffaello Sanzio. V. Scuola Romana. Allievo di Pietro Perugino abbandonò quella maniera secca subito che a Firenze vide le opere di Leonardo, di Michelangelo, e di Fra Bartolomeo. Chiamato a Roma da Bramante suo parente fu impiegato in opere grandi. La prima fu la *Teologia*, in cui si vede ancora la secchezza del suo primo maestro. Ma nella Scuola d'Atene, e in tutte le altre Raffaello non ha per anche avuto pari. Egli possedette egregiamente tutte le parti principali della Pittura; non gli mancò che la bellezza ideale; n'ebbe però qualche sentore, la ricercò, e l'avrebbe trovata, se non fosse morto sul più bello della gioventù.

*Gran cose in picciol tempo
ei fece;*

I 3

Gle

*Che lunga età porre in oblio
non puote.*

10. Gio. Antonio Regillo di Pordenone n. 1484. m. 1540 divenne buon colorista sotto Giorgione.

11. Domenico Beccafumi Sanese detto il Micarino n. 1484. m. 1549. Da guardiano di pecore si fece artista, o artigiano sotto il Sodoma. Egli dipinse, scolpì, incise. La sua celebrità è nel pavimento del Duomo di Siena. È una specie di mosaico a chiaro-scuro, composto di due sorti di pietre, alcune bianche, e le altre nere; e per dare più rilievo vi delineò delle strisce di pece con mastice. Questo lavoro, che non è più in uso, fu nel 1356 inventato da Duccio pittor Sanese, e fu migliorato dal Beccafumi.

12. Fra Sebastiano del Piombo Veneziano n. 1485 m. 1547 imparò la pittura da Bellini e da Giorgione. Andò a Roma, ebbe la carica del sigillo del piombo, per cui dovette portare una specie d'abito fratesco, e perciò fu denominato *Fra Sebastiano del Piombo*. Fu impiegato da Michelangelo per contrapporlo a Raffaello, e il Fra Piombo si credette un contrappeso degno, e si trovò leggiero più che paglia. Unito col Fiorentino egli perdè il color Veneziano, e diventò nullo, come si può vedere in S. Pietro Montorio.

13. Andrea Vannucci del Sarto Fiorentino n. 1488 m. 1530 studiò sotto Vinci, e sotto Michelangelo, fu a Roma e migliorò nell'osservare Raffaello. Il suo colorito è passabile, benchè dia nel rosso, e le mezze tinte

sieno d'un grigio verdastro o nerastro. Il suo pennello ha del morbido, il disegno è grandioso senza bellezza ideale. È talvolta un po' ammanierato: buoni panneggiamenti, ma composizione fredda e poco legata. Riuscì ne' ritratti. È celebre la copia ch'egli fece del ritratto di Leon X. fatto da Raffaello. Giulio Romano la prese per l'originale. Le sue principali opere sono la vita di S. Filippo Benizzi, e la Madonna del Sacco nella Nunziata di Firenze. Per la sua modesta povertà gli fu pagato quest'ultimo quadro con un sacco di biada, e perciò egli vi dipinse S. Giuseppe appoggiato sopra un sacco. Il Cristo ch'egli fece per Francesco I., lo trasse dalle miserie, lo fece chiamare in Francia trattatovi signorilmente. Ma vi soggiornò poco, immaginò mille pretesti d'andar in patria, e promise di ritornar subito in Francia con tutta la sua famiglia. Gli fu perciò dato molto danaro, se lo sbrogò, mancò di parola, e per volere star a Firenze, vi morì di peste.

14. Gio. Francesco Penni Fiorentino, detto il *Fattore* perchè faceva gli affari di Raffaello n. 1488 m. 1528. Ebbe dell'abilità nel genere della storia, del ritratto, e del paesaggio. Raffaello lo impiegò specialmente ne' fregi, e ne' cartoni. Per quanto egli si sforzasse d'imirar Raffaello, non potè mai abbandonar la sua maniera Fiorentina secca, poco graziosa, e alquanto gigantesca. Egli copiò la Trasfigurazione di Raffaello per il Re di Francia, per cui era fatto l'originale. L'originale è rimasto in Roma, e la copia sbalzò in Napoli

ven-

venduta al Marchese del Vasto.

15. Francesco Primaticci nobile Bolognese n. 1490 m. 1570, studiò sotto Innocenzo da Imola, sotto Bagnacavallo, e sotto Giulio Romano. Chiamato in Francia da Francesco I. s'imbrogliò con Mastro Rosso che vi faceva il protoquaque. Le belle arti debbono far bellissimi gli artisti; e non sono certamente belli gli imbrogliatori, e gli invidiosi. Dipinsero entrambi a Fontainebleau. Primaticcio fu mandato in Italia a farvi provvisione d'ogni specie di rarità, e ne portò in Francia d'ogni specie. Così il gusto si propaga. Egli fu dichiarato soprintendente degli edifici; carica da non darsi che agli artisti di rango. Egli fu buon compositore, e passabile colorista, ma amanierato, come accade a chiunque lavora di pratica, e neglette la natura.

16. Giulio Pippi Romano n. 1492 m. 1546. Fu il più celebre discepolo di Raffaello, e fu suo erede insieme col Penni. Ma Raffaello non li potè far eredi della sua testa. Giulio Romano riuscì duro, nemico delle grazie, d'un colorito nero e atro, timido, leccato, e d'un'espressione teatrale e affettata. In qual cosa dunque è la sua celebrità? Nella storia, nella favola, nella prospettiva, nel suo gran talento. E con tutta questa grande suppellettile sotto il più gran maestro della Pittura egli non potè essere che un pittore di gran nome, ma non già un gran pittore di fatto. Ebbe più merito in Architettura, e a Mantova e a Roma si veggono de' suoi edifici di buon gusto. Egli ebbe la leg-

gerezza di fare i disegni osceni incisi da Marc' Antonio, noti sotto il nome di *positure dell' Averetino*.

17. Antonio Allegri da Correggio. V. Scuola Lombarda. Ecco un fenomeno tutto all'opposto di Giulio Romano. Il Correggio senza gran maestro, senza grande dottrina, e senza gran fracasso di talento, quando vide un quadro di Raffaello disse, *son pittore anch' io*; e lo fu daddovero. Fu il pittore delle grazie, il più amabile de' pittori. Un solo quadruccio di Correggio vale più di tutti i Giulii Romani e di tutti i Michelagnoli divini. La bellezza del chiaroscuro è tutta di sua invenzione. Egli ha qualche difetto nel disegno, non conobbe la bellezza ideale. Annibal Caracci disse che Raffaello ha le maggiori qualità e i minori difetti, e Correggio difetti grandi e qualità le più amabili. Un altro artista ha detto che Correggio non imitò nessuno, e nessuno lo ha potuto imitare. Le sue opere son incise; Io, Danae, Leda dal Duchange, S. Caterina dal Picard, la Notte dal Sarugue; la Madonna, la Maddalena, il S. Girolamo, l' Ecce Homo da Agostino Caracci.

18. Giacomo Carucci Fiorentino, detto il *Pontorno*, n. 1493 m. 1556. Michelagnolo nel vedere qualche opera di questo giovinetto, profetizzò che costui porterebbe la pittura al cielo: profezia come tante profezie. Riuscì un sofistico, scontento di se stesso cambiava sempre stile, disfaceva, rifaceva, ed era sempre fuori di strada. Lavorò anche sul gusto di Alberto Duro. D'un carattere selvaggio e biz-

zarro si fece fabbricare una casetta, in cui entrava per la finestra, e poi vi ritirava dentro la scala. Non volle lavorare per il Duca, e fece quadri che diede ai muratori per pagamento. Tolse al Salviati l'impresa della Cappella di S. Lorenzo: vi lavorò 12 anni, cancellando, leccando, disfaccendo, rileccando: finalmente scopertosi il capo d'opera, fu magnificamente urlato, ed egli ne morì di crepacuore.

19. Gio. da Udine n. 1494 m. 1564. passò dal Giorgione a Raffaello. Ma Raffaello, scandagliato il suo talento, lo impiegò nel paesaggio, a fiori, a frutti, a bestie, ad ornati; e vi riuscì. Forse il Pontorno sarebbe riuscito in qualche cosa, se Michelagnolo fosse stato Raffaello. Gli ornati delle Logge Vaticane sono di Gio. da Udine, di cui si narra che avendovi dipinto un rappeto, il Papa volle alzarlo credendo che sotto vi fosse qualche quadro. Così le famose illusioni di Zeusi non rialzano il merito d'un artista mediocre.

20. Luca di Leyde. Vedi Scuola d'Olanda.

21. Polidoro Caldara da Caravaggio n. 1495 m. 1543. Nato nella feccia del popolo andò mendicando a Roma, e servì a trasportar maltra nelle logge Vaticane. Vedendovi dipingere Gio. da Udine, e Raffaello, gli si sviluppò il genio pittorico. Raffaello vedendo la sua attenzione, lo ammaestrò, ed egli divenne uno de' suoi più abili discepoli. Non curante delle grazie del colorito, si diede tutto alla purità del disegno e delle forme, studiò le statue della bella antichità, e riuscì eccellente nel chia-

roscurò, fu anzi il primo fra' Romani, come lo mostrano i fregi delle Camere del Vaticano. Decorò anche le facciate di molti edificj di Roma con quel chiaro-scuro detto *graffio*. Egli fu osservatore esatto del costume, nobile nelle attitudini, nell'espressione, ne' panneggiamenti, ne' pensieri, nella composizione. Il suo ingegno fu più naturale, più puro e meglio regolato di quello di Giulio Romano. Per il sacco di Roma egli si rifugiò a Messina, dove fra le altre cose dipinse un Cristo d'un color vigoroso; onde sapeva anche maneggiare i colori, ma prescelse il chiaroscuro. Disposto di ritornare a Roma, un suo domestico lo trucidò in letto per derubarlo. Ma il suo nome viverà in perpetuo. E i nomi di tanti Signori e Signoroni suoi contemporanei e non contemporanei, dove sono? E ancora si ha da comprendere che la nobiltà della nascita è un mero niente? Non v'è altra nobiltà che il merito personale. Il merito consiste non nell'ozio, non nelle frivolezze, e molto meno nel far male: consiste nel far bene; e chi fa meglio è più meritevole. Qualunque plebeo può farsi grande. E coloro che si dicono *grandi* dovrebbero farsi massimi ottimi, e si fanno minimi, minimissimi.

22. Maestro Rosso Fiorentino n. 1496 m. 1541 non ebbe altri maestri che le opere di Michelangelo e del Parmigiano. Disgustato dell'Italia andò in Francia, e vi trovò fortuna grande da Francesco I, il quale si compiacceva della sua infarinatura nelle belle arti. Egli fabbricò e dipinse la galleria di Fontainebleau.

E-

Egli lavorò sempre di pratica, anzi di capriccio; bizzarro, pesante, ammanierato, focoso e scorretto. Scorretta era anche la sua morale. Accusò di furto il suo amico Pellegrino, il quale fu barbaramente alla tortura, e risultò innocente. Mastro Rosso non volle sopravvivere a questa indegnità, prese un veleno potente, e la finì.

23. Gio: Holbeen. Vedi Scuola Tedesca.

24. Martino Hemskerck n. 1498 m. 1574 della scuola d'Olanda. Dopo avere studiato sotto Scoorel andò a Roma, e prescelse Michelangelo. La sua maniera è facile e dotta, ma pesante, secca e senza grazia. Egli incise le sue battaglie di Carlo Quinto, le Vergini pazze, gli Uomini industriosi.

25. Pietro Buonaccorsi detto Pierin del Vaga Toscano Garzoncello d'un mercante di colori ebbe occasione di veder frequentemente pittori, e si diede anch'egli all'arte sotto Ghirlandajo. Andato poi a Roma, e raccomandato a Raffaello, questi lo occupò con Gio: da Udine agli ornati. Mentre egli era povero, impiegava tre giorni della settimana alla pittura, e il resto allo studio. Niuno meglio di lui seppe eseguire le idee di Raffaello. Sotto gli occhi di quel gran maestro egli dipinse nelle Logge Vaticane il Passaggio del Giordano, la caduta delle mura di Gerico, la Natività, il Battesimo, e la Cena. Morì poi Raffaello, Giulio Romano, e il Fattore, egli si stimò il primo pittore di Roma fin ad esser geloso di Tiziano, il quale era stato chiamato a Roma per alcuni ritratti, e se

n'andò via ben presto per le indiscrettezze di Pierino. Costui abbagliato dalla sua fortuna ruppe ogni ritegno dell'arte, abbandonò la natura, e cadde nella maniera. Le sue opere in Roma sono nelle Chiese di S. Stefano Rotondo, della Minerva, di S. Ambrogio, di S. Marcello.

26. Francesco Mazzuoli detto il *Parmigiano* n. 1504 m. 1540. Da giovanotto dipingeva in modo ch'era chiamato il *Raffaellino*. Volle farsi un misto di Raffaello, di Michelagnolo, e di Correggio: non vi riuscì: riuscì ammanierato in tutto. Seppe far bene il ritratto, e il paesaggio; seppe anche incidere. Egli fu l'inventore d'incidere a chiatroscuro con due placche di legno. Egli incise all'acqua forte alcune sue opere, la Resurrezione, la Giuditta, un paesaggio; e a chiatroscuro Diogene, S. Pietro, Diana. Con tante abilità si diede all'Alchimia, si rovinò, e morì di malinconia.

27. Daniello Ricciarelli da Volterra n. 1503 m. 1566, allievo di Michelangelo, dotto e ammanierato al pari del maestro. Il suo colorito è grigio rossastro; le sue donne hanno qualche bellezza. La sua famosa Deposizione alla Trinità in Roma è incisa dal Dorigny. Per la Cappella di S. Andrea a Monte Cavallo impiegò sette anni. Egli fu anche Scultore, e a Parigi fece la statua equestre di Luigi XIII che dovette rifondere due volte: il cavallo è cattivo.

28. Francesco Rossi Fiorentino detto il *Salviati* perchè protetto da un Cardinale di tal nome, n. 1510 m. 1563. Allievo del Vinci e del Bandinelli divenne un di-

disegnatore elegante e corretto, ma un po' secco ne' contorni; le sue drapperie eran larghe e leggere, le carnagioni tenere, i suoi concetti graziosi. Ma sgraziatissimo era il suo umore. Attribolare perfetto non seppe vivere in niuna città d'Italia: sbalzò in Francia: peggio che mai; si disgustò col Primaticcio, il quale lo avea ben ricevuto. Mordeva rabbioso tutti gli artisti: non lodava che sè stesso; ma non perciò stava bene con sè stesso: macerato dall'invidia, tormento il più crudele d'ogni tormento, morì di bile. A che serve esser buon artista, se non si ha l'arte di viver bene con sè e cogli altri?

29. Giorgio Vasari d'Arezzo n. 1510 m. 1578, copiò, copiò, copiò l'antico, Michelagnolo, Raffaello; studiò, architettò, dipinse il dipingibile, e non potè mai essere artista; non ne avea il talento. Scrisse le vite degli artisti, e benchè inartistamente, vive ancora il suo nome. Lo merita; era un uomo dabbene.

30. Giacomo da Ponte detto il *Bassano* sua patria, n. 1510 m. 1592, fu allievo di suo padre mediorissimo pittore, e delle opere di Tiziano. Non uscì del suo paese che per andare a vendere i suoi quadri a Venezia. Il suo piccolo paese, la sua casa su la Brenta, la vista continua della campagna, lo portarono ad un genere di pittura misto di storia e di campestre. I suoi oggetti storici sono senza nobiltà e senza espressione: disegno scorretto, e inelegante, negligenza di costume, panneggiamenti senza gusto, composizione bizzarra e sterile. Ma bel colorito, e una na-

turalhezza di teste che piacciono ancorchè non belle. Il paesaggio poi è eccellente: buoni anche i ritratti. E passabili pittori furono i suoi quattro figli, specialmente Francesco difficil a distinguersi da suo padre.

31. Giacomo Robusti detto il *Tintoretto* Veneziano n. 1512 m. 1594. Studiò da Tiziano, il quale per gelosia lo scacciò dalla sua scuola. Egli se ppe vendicarsi col fare sempre maggiore stima del maestro. Pose su la porta del suo studio *Disegno di Michelangelo e Colorito di Tiziano*. Fu gran disegnatore e gran colorista. Soleva dire che il colore si vende nelle botteghe, e che il disegno è nella testa degli uomini grandi. Diceva altresì che col bianco e col nero si fa qualunque cosa ben rilevata. Fu maravigliosa la sua celerità nel lavorare; e più maravigliosa ancora l'inuguaglianza delle sue produzioni; alcune buone e belle, altre pessime e scorrette in tutte le parti. La sua Strage degli Innocenti, il suo Angelo al sepolcro furono incisi da Sadeler; un grande Crocifisso da Agostino Caracci, Giacobbe che abbevera le pecore da Mellan. Suo Figlio Domenico gli fu inferiore nella Storia, ma non ne' ritratti.

32. Francesco dell'Abate Modanese n. 1512 fu condotto in Francia dall'Abate Primaticci, e dipinse a Fontaneblò d'uno stile largo e facile, e di buon disegno.

33. Francesco de Vriendt detto *Franc-Flore* d'Anversa n. 1520 m. 1570, nipote d'uno Scultore, che gli diede i primi rudimenti del disegno, passò a Liegi nella scuola di Lamberto Lombardo pit-

tore, architetto, poeta, filosofo, il quale alla maniera gotica fece succeder nella sua patria il gusto Italiano. *Franc-Flore* andò anche in Italia, e vi studiò soprattutto Michelangelo. Il suo fare fu secco, di buon colorito, e di esecuzione facile e spedita. Egli guadagnava molto, ma per sua moglie dissipava tutto in crapula e in vino. Non ostante le sue continue ubriachezze egli lavorava ogni giorno sette ore di seguito. Dipinse gli Archi trionfali per Carlo V, e per Filippo II quando furono in Anversa. Le sue Forze d' Ercole sono incise da Corneille-Cort; Salomone, Abramo, Scevola da Galle.

34. Paolo Farinati Veronese n. 1522 m. 1606. Color vigoroso, teste d'un bel carattere, immaginazione viva. Era portato per soggetti in movimento, per battaglie, per ingressi trionfali. La sua Diana è incisa da Rousselet.

35. Andrea Schiavone Veneto n. 1522 m. 1582. Per la sua povertà non potè aver maestro, copiò di qua di là, e vendè i suoi quadri a vil prezzo per viver sempre meschinamente. Fu scorretto nel disegno, ma bravo nel colorito. Tintoretto diceva che bisogna aver sempre avanti gli occhi un quadro di Schiavone per sapere quel che si deve fare e non fare. Il suo Adone è inciso da Boel; e Giove e Io da Aveline.

36. Pellegrino Tibaldi Milanese n. 1522 m. 1592. Si formò sulle opere di Michelangelo, e fu al pari di lui terribile pittore, scultore, e architetto. Nell'Istituto di Bologna dipinse varj tratti dell'Odissea d'una maniera grande e ardita.

37. Luca Cambiasi Genovese

n. 1527 m. 1589. Studiò in Roma Michelangelo e Raffaello, e andò in Ispagna a dipingere nell'Escoriale. Si distinse per la sua facilità, e per il suo colorito vago; fu anche corretto nel disegno, e abile negli scorci. La sua prima maniera fu gigantesca, cioè innaturale, perchè senza studio. La seconda fu più studiata, e più passabile. Ma la terza non fu che di pratica spedita e ammanierata.

38. Federico Barocci d'Urbino n. 1528 m. 1612. Si applicò specialmente ad imitar Correggio, e lo superò in correzione di disegno. Non dipinse mai alcuna figura senza averne fatto prima un modello in cera; nè pose mai modello vivente senza domandargli se stava comodo: così dovrebbero fare tutti gli artisti. Egli è il pittore più grazioso della Scuola Romana. Le sue attitudini son gradevoli, le sue figure ben disegnate e ben vestite, le pieghe formate con finezza, le teste delle vergini d'una dolcezza amabile; le sue composizioni d'una semplicità e d'una naturalezza che innamorano. Le sue opere dipingono la dolcezza del suo carattere, e la bontà del suo costume. Il suo colorito è l'opposto di quello di Rembrandt. I due estemi, dice Mengs, il bianco e il nero s'impiegano nella stessa maniera per degradare e annichilare gli altri colori; e così possono servire per maritare i colori più disparati, e da nemici renderli amici. Rembrandt maritò i colori più incompatibili per mezzo delle ombre, e diede armonia. Armonia seppe dare il Barocci, schiarendo tutti i suoi colori col bianco. Rembrandt di-

dipinse tutti i suoi oggetti come visti in una cava, dove non penetri che un debole raggio solare per così distinguere un colore dopo l'altro. Barocci al contrario come se dipingesse all'aria aperta, dove è d'ogni parte lume e riflessi senza ombre; quindi i suoi quadri sono brillanti e quasi risplendenti. L'abile artista sa far uso di questi due estremi secondo le occorrenze. Quello di Rembrandt è più naturale: quello di Barocci è nell'immaginazione. Il suo famoso Enea che salva Anchise è inciso da Agostino Caracci, la Vergine alla fontana da Cort, una S. Famiglia da Sadeler.

39. Giacomo Muziano Veneto n. 1528 m. 1570. Studiò Tiziano a Venezia, e l'antico in Roma, e acquistò buon disegno, buon'espressione, e un vigoroso colorito. Fu anche buon paesista. Continuò i disegni della Colonna Trajana incominciati da Giulio Romano. Egli fu l'inventore dello stucco per applicarvi il mosaico.

Signori Nobili, il Muziano era nobile, ed esercitando le belle arti non s'ignobilità: divenne più ricco, d'un carattere più dolce, visse felice.

40. Luigi Vargas Spagnuolo n. 1528 in Siviglia m. 1590. Fu due volte in Italia per osservar quadri, e si applicò a Pierin del Vaga. La sua donazione di Costantino è incisa da Ballieu.

41. Taddeo Zuccari d'Urbino n. 1529 m. 1566, fu un povero allievo di suo padre, e fra grandi miserie studiò l'antico e Raffaello fin a farsi pittore di grido, fin ad esser impiegato da' Papi nel Vaticano, e dal Cardi-

nal Farnese a Caprarola. Fu grande nella composizione, morbido e vago nel colorito, corretto nel disegno, ma a forza di affettar grandiosità fu ammanierato. Molte sue opere furon terminate da suo fratello Federico, meno abile di lui, ma più facile, e più ammanierato. Costui m. 1609 lavorò in Francia, in Inghilterra, in Fiandra, in Olanda, in Spagna, e quasi in tutta l'Italia. I Zuccari ebbero un treno di seguaci che avrebbero corrotta la pittura in Italia, se i Caracci non l'avessero opportunamente rialzata.

42. Paolo Cagliari detto Veronese n. 1532 m. 1588 non ebbe per maestro che suo zio pittore ignoto. Da giovinetto sorprese tutti, e in Venezia riportò il premio in un concorso proposto dal Senato, giudice Tiziano, il di cui giudizio fu applaudito dagli stessi concorrenti. Il suo talento fu per le composizioni grandi di grande apparato. Andò a Roma, vide l'antico e Raffaello, ma inutilmente, non ne fu tocco, e proseguì a lavorare secondo il suo proprio sentimento. Egli non ebbe sensazione che per le bellezze e per le magnificenze ch'egli vedeva in Venezia. Di questo genere sono le sue quattro *cene* sontuose. Quella delle nozze di Canà, in cui sono più di cento figure, è nel refettorio di S. Giorgio, e passa per il suo capo d'opera. Quella del Leproso è a S. Sebastiano; l'altra sullo stesso soggetto trattata diversamente fu dalla Repubblica donata al Re di Francia; ed un'altra è la cena di Simon e di Levi. In queste, e in tutte le altre opere di Paolo Veronese man-

ca l'intelligenza del disegno, del bello ideale, dell'espressione, della semplicità, della convenienza sì nell'assunto che negli accessori. Le sue teste non sono che ritratti, belli sì e scelti, ma ritratti. Si può dire che tutti i suoi quadri non sono che *ritratti storici*; poichè le figure delle sue storie sono ritratti veri, vestiti e aggiustati come erano i nobili Veneziani a tempo suo. Se egli avesse scelto soggetti della storia di Venezia, non poteva far meglio. Il quadro de' *Pellegrini in Emaus* è un ritratto storico di tutta la sua famiglia. Egli piacque per le sue belle parti pittoresche del colorito e del chiaroscuro; piacque anche per la ricchezza de' panneggiamenti, per il fracasso, e per la molteplicità degli oggetti, che fanno le delizie del volgo alto e basso. Che distanza da Raffaello a Paolo Veronese! Raffaello non può veramente piacere che ai veri intelligenti; e perciò è poco imitato. Il Veronese diletta i dilettanti e gl'ignoranti. Egli è lodevole e degno d'imitazione per l'assiduità al lavoro, e per la morigeratezza, specialmente pel suo disinteresse. Egli soleva dire che il talento non vale nulla senza la probità. Si attribuiscono a lui alcuni quadri che sono di suo fratello Benedetto, e de' suoi figli Carlo e Gabriele, che lavorarono nella sua maniera.

43. Gio. Fernandes Ximenes de Navaretta detto il *Muto*, nobile Spagnuolo n. 1532 m. 1572. Sordo e muto si approfittò del Domenichino e di Tiziano, e riuscì bene nell'espressione e nel colorito.

44. Martino de Vos Fiammingo n. 1536 m. 1604 da maestro nella sua patria andò a Roma a farsi discepolo. Andò a Venezia e colorì sotto il Tintoretto. Acquistò buon disegno, colorito gradevole, facilità di pennello; le sue teste sono poco variate ma graziose, le composizioni fredde ma naturali, i panneggiamenti ammanierati, non bellezze di primo ordine, ma neppur difetti ributtanti. Fu perciò impiegato a Firenze da' Medici protettori delle Belle Arti. Fece spicco grande in Anversa sua patria. I Sadlers hanno incise le sue opere, ed è molto ricercata quella de' Padri del deserto.

45. Gio. Bol Fiammingo n. 1534 m. 1583 dipinse in ogni modo e in ogni genere.

46. Giuseppe Porta detto *Salviati* perchè fu allievo del Salviati, n. 1535 m. 1585. Fece un misto della Scuola Veneziana e della Scuola Romana. Buon disegno, colorito vigoroso, ma entusiasta nel resto. Pio IV gli diede mille scudi d'oro per aver dipinto nel Vaticano l'Imperator Federico I a' piedi di Alessandro III: molto per quel tempo, ma non per quel soggetto. Le principali sue opere sono a Venezia. Ebbe la debolezza di far l'alchimista e l'astrologo.

47. Gio. Stradan Fiammingo n. 1536 m. 1605. Si fissò a Firenze, e fu uno de' principali membri dell'Accademia. Buon disegnatore, ma un po' goffo e ammanierato, secondo e facile nella composizione e nell'esecuzione, di buon colorito, ma ridente al rurchinasro. Si distinse specialmente ne' soggetti di

cac.

caccia dove entrano cavalli. In Venezia e in Roma sono alcuni suoi quadri.

48. Dario Varotari n. in Verona 1539 m. 1596, originario d'una nobile Famiglia Tedesca. Riuscì un de' migliori allievi di Paolo Veronese. Vivo e fecondo d'idee compose bene, aggruppò bene, ma scorretto nel disegno, di buon colorito. Fu anche Architetto. Sua figlia Chiara si distinse ne' ritratti.

49. Francesco Porbus Fiammingo n. 1540 m. 1580. Fu discepolo di suo padre Pietro buon pittore e geografo. Buon colorista, si distinse ne' ritratti e nel paesaggio, come anche un suo figliuolo che parimente si chiamò Francesco.

50. Felice Riccio Veronese detto *Brusatorzi* n. 1540. Benchè fosse stato a Firenze per apprendere il disegno, volle ad ogni costo andar sulla maniera di Paolo Veronese.

51. Giacomo Palma il vecchio Bergamasco n. 1540 m. 1596, allievo di Tiziano dipinse sempre su lo stile del suo maestro.

52. Giacomo Palma il giovane nipote dell'antecedente, n. 1544 m. 1628 fu allievo del Tintoretto. In Roma acquistò buon disegno. Da principio fu buon pittore. Ma acquistato grido ebbe molte commissioni, e strapazzò il mestiere vergognosamente. Fu sì laborioso che fu trovato dipingere mentre si portava a seppellire sua moglie. Ebbe del brio, e fu amico del Guarini, del Cavalier Marini, e di altri bei talenti.

53. Antonio Tempesta Fiorentino n. 1545 m. 1620, allievo di Stradan, prese anch'egli gusto

per il paesaggio, per la caccia, e specialmente per i cavalli; ma vi pose dell'esagerazione.

54. Bartolommeo Spranger Fiammingo n. 1546. Fu lungo tempo a Roma, e riuscì in tutto perfettamente ammanierato, nè lavorò che di pratica. Ebbe però un'immaginazione abbondante e facile, una composizione ricca, e un bel maneggio di pennello. Fece gran fortuna sotto l'Imperator Ridolfo, e per un matrimonio divenne signorone in Praga, dove ornò di sue pitture il suo palazzo.

55. Camillo Procaccini Bolognese n. 1546 m. 1626, allievo di suo padre Ercole, fu d'un'espressione terribile e gigantesca, di colorito vigoroso, ma qualche volta scorretto nel disegno.

56. Giulio Cesare Procaccini suo fratello n. 1540 m. 1626 fu più corretto e più puro, e talvolta grazioso cercando d'imitare il Correggio. Fu capo dell'Accademia di Milano. Nella galleria di Dresda v'è nn S. Rocco, e una S. Famiglia di buono stile.

57. Carlo Van-Mander Fiammingo n. 1548 m. 1606. La sua prosapia nobile per ambasciatori e per prelati non gli fu di ostacolo a professare le belle arti. Fu buon pittore, buon poeta, dotto e savio critico, e specialmente uomo dabbene. Compose drammi, e ne dipinse le scene. Studiò in Roma, e riuscì corretto nel disegno, ingegnoso nelle composizioni, e brillante nel colore; nell'ultimo divenne un po' ammanierato. Rifiutò di mettersi al servizio dell'Imperatore, e preferì la sua diletta patria a-

ma-

mato da tutti i suoi. Vivea felice, ma la guerra l'obbligò a lasciarla. Inciampò ne' soldati che lo spogliaron di tutto, gli massacraron i suoi domestici, gli posero una fune al collo, e l'avrebbero strozzato ad un albero, se non fosse stato riconosciuto da un ufficiale Italiano suo amico in Roma. Questi gli salvò la vita, ma non già la roba. Coll' assiduità del lavoro egli riparò la sua perdita a Bruges. Dovette però abbandonar quest' asilo per la guerra e per la peste: due buone amiche. Egli colla sua moglie e co'suoi figliuoli si ritirò in Olanda, e colle sue fatiche riparò le sue disgrazie. Il valentuomo ha ricchezze perenni nel suo ingegno. In Harlem egli fondò un' accademia, cioè introdusse in Olanda il gusto Italiano. Oltre i suoi drammi ed altre sue poesie, egli pubblicò una spiegazione delle favole, e le vite de' Pittori Antichi, Italiani, e Fiamminghi fin al 1604: questa è un' opera d'un giudizio sano e imparziale. Il suo giudizio di Salomone è inciso da Hondio, S. Paolo e S. Barnaba da Saenredam, il Perseo e la Fuga in Egitto da Ghein.

58. Cornelio Kerel Olandese n. 1548, fu allievo di suo zio che lo istruì più nelle belle lettere che nella pittura. Egli non fu che ritrattista, e nel suo gran quadro degli Archibugieri, tutti sono ritratti, senza buon disegno, ma con distinzione. Egli è quel pittore che volle anche dipingere colle dita, e fin co' piedi.

59. Enrico Van-Steenwick Fiammingo n. 1550. m. 1604 dipinse

prospettive con verità di colore, e con effetti piccanti.

60. Paolo de las Roelas Spagnuolo n. 1550 m. 1620. Fu sorto Tiziano, e dipinse di bel colore con disegno corretto, con espressione, e con composizione ingegnosa. E' vantata la sua battaglia di Clodoveo. Era anche dotto nella prospettiva e nell'anatomia. Fu fatto Canonico della Chiesa d'Olivares.

61. Cristoforo Schwartz Tedesco n. 1550 m. 1594. Fu reputato in Germania un altro Raffaello, ed egli non ebbe in mente che il fare Veneziano, e specialmente del Tintoretto. Il suo merito consiste nell'abbondanza della composizione, nel colorito, e nella facilità del pennello. Le sue principali opere sono a Monaco, impiegate dal Duca di Baviera Alberto V protettore delle arti.

62. Vincislao Koerberger Fiammingo, allievo del Vos, si fece in Italia un pittore ragguardevole per il disegno, per il colorito, e per la disposizione del tutto insieme. Ritornato in patria fu anche architetto, fu idrostatico, e diresse le fontane di Bruxelles. Fu altresì poeta, e antiquario, e fu di qualità amabili.

63. Matteo, e Paolo Bril, due fratelli Fiamminghi, buoni paesisti, che lavorarono molto in Roma nel secolo XVI.

64. Dionigi Calwart Fiammingo n. 1555 m. 1619. Da principio fu paesista, ma in Italia acquistò buone idee, e in Bologna si fece gran credito per i suoi scolari, Guido, Albani, Domenichino. Il suo pennello è soave e morbido, il suo colore è ar-

ar-

armonioso, e graziose sono le sue figure.

65. I Caracci. V. Scuola Bolognese.

Tintoretto volea distorre Luigi Caracci dalla pittura, in cui lo credeva inabile. Avea ragione il Tintoretto: nol vedeva inclinato alla sua maniera. Noi condanniamo chiunque non è della nostra opinione, e ci crediamo ragionevoli.

Chi vuol godere Luigi Caracci, vada a Bologna, e vi vedrà un disegno grandioso non correttissimo, belle attitudini, composizioni ben intese, gruppi ben legati e ben disposti, panneggiamenti di pieghe grandi e ben aggiustati, donne belle e graziose, scarci arditi, e colorito cattivo.

Agostino benchè distratto dalla poesia, dalla musica, dall' incisione, e dal gusto per la società, dipinse molto. Disegnò con purità, compose e panneggiò con saviezza; ma il suo colorito fu tristo e monotono. Non seppe convivere con suo fratello Annibale, nè starne separato. Da una vita libera passò tutto in un tratto fra i Cappuccini di Parma, dove morì di malinconia. Sono curiose le sue stampe della Galatea per le acque, della Venere che castiga gli amorini, dell' Amore vincitore di Pane.

Annibale ebbe in dono dalla natura tutte le qualità pittoriche. Ma nemico giurato della lettura, e perciò ignorante di storia e di favola, era obbligato a mendicar i lumi altrui. E come si può rappresentar bene quello che non è suo? Si ha da stentare ad appropriarselo, e difficil-

mente bene. Egli si distinse per la bellezza del disegno, per la scelta delle attitudini, per la giustezza de' drappi, e per una certa apparente negligenza che seduce. Ma il suo colorito è per lo più grigio: le sue donne nude sono un po' goffette, i pueri sono migliori. Volle imitare le flessibilità del Correggio, ma non vi pervenne. Il rimarchevole in Annibale è che giunse in Roma in età avanzata, in cui si sdegna ogni riforma, egli studiò l' antico e Raffaello, moderò la sua foja, e cercò di andare su le tracce della bella antichità. La sua Galleria Farnese, e tante altre opere fanno il suo elogio.

Antonio figlio naturale di Agostino morì giovanotto, e dava speranze di riuscita grande, come indicano i suoi freschi a S. Bartolommeo all' Isola in Roma.

66. Gio. Van-Achen n. in Colonia 1536. Il suo capo d' opera è il ritratto che in Roma egli fece di sè stesso con una tazza di vino in mano, e con Donna Venusta a canto. Dipinse anche di storia, con buon disegno, e con qualche grazia.

67. Ottavio Van-Veen Olandese n. 1556 m. 1634 di famiglia distinta, studiò molto in Roma sotto Federico Zuccari, e acquistò disegno corretto, facilità, non so che di grazioso, qualche espressione ma non nobile. Egli fu poeta, storico, letterato, ingegnere in capite, e primo pittore del Re di Spagna, intendente delle monete in Bruxelles, nè volle mai andar in Francia, neppur dipingere per Luigi XIII. Le sue due figlie Geltrude, e Cor-

Cornelia furono buone ritrattiste. La sua S. Famiglia, e molte sue allegorie furono incise da Gisberto suo fratello. Egli ebbe il piacere di avere per suo allievo Rubens.

68. Bernardo Castelli Genovese n. 1557 m. 1629. Su la maniera di Cambiagio riuscì perfettamente ammanierato. Gli si attribuisce dell'ingegno, come si attribuisce a chi non ha giudizio da frenarlo. Egli fu amico del Tasso, e per la Gerusalemme Liberata fece de' disegni incisi da Agostino Caracci. Suo fratello Valeri dipinse anche infellicemente di mera pratica.

69. Andrea Van-Ort Fiammingo n. 1557 m. 1641. Brutale in tutto; ma grazioso nel colorito, e intelligente nel chiaroscuro.

70. Enrico Golzio Fiammingo n. 1558 m. 1617. Fu più celebre incisore che pittore.

71. Luigi Cardi detto *Cigoli* della Scuola Fiorentina n. 1559 m. 1613. Disegnò bene, e colorì con gusto. Dorigny incise il suo quadro di S. Pietro che guarisce uno zoppo nella basilica Vaticana. Cigoli fu architetto, musico, poeta, cruscante; nè mai felice, morsicato sempre dagl'invidiosi. Il rimedio contro il loro veleno è otturarsi gli orecchi, e ridersene.

72. Benvenuto Garofolo Ferrarese n. 1579 m. 1659. Nel disegno imitò Michelangelo, nel restante Raffaello; il suo colorito è chiaro, e anche vigoroso.

73. Maria Tintoretta n. 1560 m. 1550 figlia, discepolo, e seguace del Tintoretto, fece bei ritratti.

74. Cristoforo Roncalli detto il Cavalier *Pomerancio* della Scuola. *Dir. B. Arti T. II.*

la Fiorentina m. in Roma 1626. Ammanierato in tutto fuorché nel colorito e nel chiaroscuro.

75. Giuseppe Cesare d'Arpino n. 1560 m. 1640. Allievo di suo padre pittoricchio di *Vorby* seguace del bisbetico Pomerancio, divenne eccellente nelle strambalatezze. Ebbe il gran talento di lodar sè stesso, di vituperar tutti, e rinvenne grazia presso Clemente VIII che lo fece Cavaliere, e presso Enrico IV. che lo rifece Cavaliere. Egli cavalieramente verso i suoi protettori seppe corrispondere con mormorazioni, e con insolenze, li rimproverò di non avere abbastanza ricompensato il suo merito sublime. Se lo meritavano. Ma i morti non sanno più lodarsi. Morto lui, moriron tutte le lodi delle sue opere; non ne sopravvivono che scempiataggini.

76. Bartolommeo Schidone Modanese n. 1560 m. 1616, allievo de' Caracci prescelse lo stile di Correggio, ma vi riuscì un po' ammanierato, e scorretto nel disegno. Le sue teste son eleganti, la sua composizione è grandiosa, e il colorito è seducente. Sarebbe forse riuscito meglio, se non avesse avuto il vizio del giuoco: il dolore di una grossa perdita lo portò alla tomba.

77. Enrico Van-Balen n. 1566 m. 1632. Uno de' migliori pittori Fiamminghi, studiò in Italia. La sua opera principale è S. Gio. nel deserto. Disegnò con eleganza, colorì lodevolmente, compose bene. Le sue teste mancano di nobiltà.

78. Leonardo Corona Veneziano n. 1561 m. 1605 figlio d'un pittore di miniature e mercante di quadri, imparò dal magazziniere

no più che dalle lezioni di suo padre. Fu impiegato nel palazzo Ducale di Venezia in concorrenza di Paolo Veronese. Il suo colorito è Tizianesco, il disegno è passabile.

79. Cornelio Cornelis Olandese n. 1562 m. 1638 buon pittore, seguace della mera natura. Rappresentò due volte il diluvio.

80. Francesco Vanni Sanese n. 1563 m. 1609. Studiò in tutte le scuole d'Italia. D'un'indole dolce amava tutti, si consigliava con ognuno, beneficava i poveri artisti. Il suo colorito è gradevole e tenero, il suo disegno elegante, il suo pennello largo e facile, la sua composizione grandiosa. Dipinse in S. Pietro la caduta di Simon Mago. Fu anche abile meccanico.

81. Gio. Rottenhamer Tedesco n. 1564. Si scelse per modello Tintoretto, che innestò sul Teutonico. I suoi quadrucci sono di quel finito che si chiama *prezioso*, e che non è di niun prezzo. Egli affettava le composizioni gaje, e venustà di teste e di attitudini di ninfe nude.

82. Abramo Bloemart n. 1564 m. 1647, figlio di Architetto, ingegnere, e scultore, non ha avuto altro merito che nel colorito e nel chiaroscuro. Suo figlio Cornelio fu celebre incisore.

83. Michelangelo Americi da Caravaggio n. 1560 m. 1609. Figlio d'un muratore, stemprando l'intonaco vide lavorare i pittori a fresco, e volle esser pittore. Ma non volle studiare nè l'antico, nè il moderno, nè la natura. Si pose in capo di contrastare col Cavalier d'Arpino.

Fece venire il lume dall'alto, tinte di nero i muri del suo studio, affinchè i riflessi non temperassero le sue ombre; e le sue ombre risulatarono d'un nero terribile, terribile contrasto di ombre e di lumi, figure orrende e ignobili. Per questo terribilismo egli fece fortuna. Non fece mai scelta di cosa alcuna. Il Pussino diceva che costui era venuto per distruggere la pittura. Infatti fece una setta, che infettò Valentino, Guercino, e fin il soave Guido. Vano, geloso, insociabile, manesco, sfidò a duello il d'Arpino, il quale ricusò di battersi con chi non era armato Cavaliere. Disfidò anche Caracci, il quale gli uscì incontro con un pennello tutto intinto di colore. Uccise un giovane suo amico, e se ne fuggì a Napoli, e poi a Malta, dove per un ritratto che fece al Gran Maestro ottenne la croce di cavalier servente. Vi sfidò un cavaliere, e fu posto in prigione. Ritornato a Napoli, e attaccatavi briga, gli fu tagliato il viso. Uomo detestabile in morale e in pittura.

84. Gio. Lys Tedesco m. 1629. Conobbe tardi i veri principi dell'arte, si contentò di esortare gli altri a seguire l'antico: per lui non era più tempo, tanto più che avea da consumarne molto nella crapola. Colori con vigore, e alle volte non disegnò male.

85. Pietro Neefs Fiammingo si distinse nel piccol genere di rappresentare l'interno delle Chiese Gotiche, mettendovi mausolei e altri ornamenti: figure no, o di altra mano; egli non seppe farle. Seppe bensì la prospettiva aerea, e adattarvi un color chiaro,

ro, laddove il suo maestro Steenvick praticò una maniera tetra.

85. Adamo Elzheimer Tedesco n. 1574 m. 1620. In Italia egli si fece tanto onore che fu chiamato il *Tedesco*. Fu bravo nel disegno, nella disposizione, nel colorito vivo, nell'armonia del tutto insieme, in un finito de' più scrupolosi. Trattò bene il paesaggio, e specialmente i chiarimenti di luna, e gli effetti della notte. Ha avuto molti imitatori, fra quali Teniers, e il Bamboccio. Ma per quanto egli lavorasse, fu sempre in miseria, non per vizj, ma per la prole numerosa, e per il gran tempo che egli metteva a finire i suoi quadri. Il suo capo d'opera è la Fuga in Egitto: la scena è di notte, S. Giuseppe fa lume con un ramo di pino acceso, e coll'altra mano tira l'asino, su cui è la Madonna col bambino su le ginocchia; si traversa un fiume, le di cui ripe sono vestite di varie piante, e da lontano è un gruppo di pastori intorno al fuoco. Questo quadro fu inciso da Goudt gentiluomo d'Anversa e conte Palatino. Il Tedesco era anche incisore, e incise varie sue opete.

87. Guido Reni Bolognese n. 1575 m. 1642. Dalla scuola di Calvart passò a quella di Luigi Caracci, e spiccò subito un valente giovinetto. E' memoranda la lezione che Annibale Caracci diede a Guido su la maniera di Caravaggio che faceva allora tanto strepito. „ Non vi maravigliate, disse Annibale, se la maniera del Caravaggio fa gran fortuna. Gli uomini si lasciano infelicamente strascinare

„ dalle novità: chiunque fa quel che non hanno fatto gli altri, ha seguaci. Io so un rimedio sicuro per discreditare e per distruggere interamente questa nuova maniera di dipingere. A quel colorito troppo crudo e fiero io opporrò tinte le più tenere e le più soavi. A quei lumi ristretti e sempre cadenti dall'alto io sostituirò lumi più estesi da rappresentare gli oggetti all'aria aperta. Colui colle sue ombre evita le difficoltà dell'arte; noi non temeremo queste difficoltà, le supereremo con buoni studj. Le nostre figure illuminate in tutte le loro parti dal lume il più vivo mostreranno le ricerche più grandi e più intelligenti. Caravaggio non ha mai cercato il bello, ha preso alla rinfusa anche le cose più ignobili: io sceglierò le parti più belle per formare un tutto bello nobile e grazioso, che non s'incontra mai, neppure ne' modelli più scelti.

Questo discorso fece un indelebile impressione in Guido. Tanto più ch'era coerente alla sua indole dolce e delicata. Divenne perciò un pittore di talento felice e facile: si creò uno stile bello, grazioso, andante e ricco: il suo pennello facile ed elegante lo avrebbe innalzato a canto a Raffaello, se avesse comprese le altre parti della pittura. Egli intese bene l'accordo generale, e la dolce armonia è uno de' suoi caratteri distinti. Il suo disegno è generalmente corretto, e quando non è esattissimo, è compensato da un'ammirabile finezza. Le sue figure di uomini non hanno sempre un ca-

tattere fermo; ma le donne sono piene di grazia, e i putti son d'un amabile naturalezza: le carnagioni son chiare. Ma i panneggiamenti hanno talvolta del secco con pieghe rotte. L'espressione è spesso negletta, nè la composizione è sempre ben intesa. Talora egli cade nel povero ricercando troppo le minuzie. D'un indole soave incapace di passioni violenti dipinse d'un stile dolce e piuttosto d'un amabile languidezza che d'una fermezza vigorosa. Dipingeva come sentiva: per questo carattere suo particolare egli è al di sopra di coloro che non operano per sentimento interno, ma per il solo talento d'imitar gli altri. Il suo primo colorito fu quello de' Caracci. "Quando poi volle imitare quello di Caravaggio (se ne lasciò infettare malgrado la lezione di Annibale) lo imitò in qualche parte e con qualche effetto; i suoi lumi però furon grigi e le ombre nere. Il suo ultimo colore fu chiaro e vago, le ombre tenere e grigiastre pendenti al verde, ma talora argentine gradevoli. Le sue opere son moltissime a Roma, a Bologna, e altrove. In casa Sampieri in Bologna si ammira il suo S. Pietro che piange il suo peccato.

Quanto egli era dolce e modesto come uomo, altrettanto era delicato e fiero come artista. Non si avvilì mai a prezzolare su i suoi quadri; li mandava senza stipolarne il valore, contento di quel che gli si dava. Lavorava sempre con decenza e con una specie di maestà, coperto d'un ricco manto ripiegato sul braccio sinistro; servito

da' suoi allievi, che arrivavano alle volte a 200; ma non volle mai servirsi di niun di loro per metter mano a qualche suo quadro, dicendo che un quadro non può farsi bene che da una sola mano. Non si abbassò con coloro che si dicono grandi: visitato da loro non li visitò mai: egli diceva che andando da lui andavano a render omaggio all'arte. Che omaggio? Coloro presumono di non onorar che se stessi, e quando par che si umazzino cogli artisti e co' dottori, è tutto orgoglio, per rendersi più risplendenti. I grandi non sono grandi, che perchè noi siamo in ginocchio; alziamoci. Guido neppure si alzava quando era visitato da costoro; neppure si scopriva il capo, e proseguiva a lavorare; e fece lo stesso trattamento anche al Papa. Il suo mobilio era semplice, dicendo che chi andava da lui non andava per veder ricchezze, ma i suoi quadri. Chiamato da varj Principi non volle mai andare ad abbiattersi nelle loro Corti. Fu uno scoglio a qualunque lode, nè mostrò mai lettere o poesie che gli si dirigevano. Con tanta nobiltà di pensare e di agire da uomo e da artista, e con tanto disinteresse, Guido si negrò colla passione del giovine di grand'interesse. Si giuocava in una notte il capitale d'un artista di prima classe. Da ricco egli si riduceva in miseria di mandare a vendere furtivamente i suoi quadri a vil prezzo; terminava in fretta quadri che eran comprati per il suo gran nome, e che erano indegni di lui. Oppresso da debiti, senza più risorse, molestato da' creditori, cad-

cade in una nera tristezza, e muore di febbre maligna.

88. Orlando Savery Fiammingo n. 1576 m. 1639. Si rese famoso ne' paesaggi che studiò per anni sepolto nelle montagne del Tirolo.

89. Rubens. V. Scuola Fiamminga.

90. Matteo Roselli Fiorentino n. 1578 m. 1660. Uomo dabbeno e pittor mediocre. Le sue principali opere sono in Firenze.

91. Francesco Albani Bolognese n. 1578. m. 1680 discepolo de' Caracci, amico e poi non più amico di Guido. Egli non imitò che la natura graziosa e amabile: il serio e il grande non era per lui. Lesse perciò i poeti Italiani. Amava Correggio; venerava Raffaello; lo venerava da vero, così che quando sentiva nominar il suo nome, s'inchinava e si scopriva. Frattanto egli è ben lontanissimo da Raffaello. L'Albano è ammirabile per la finezza del disegno, per i suoi graziosi visi, per i soggetti gai, per i giardini che servono di fondo ai suoi quadri. Ma gli manca il grandioso, il serio, l'espressione, il colorito, il chiaroscuro. Si ripeteva spesso, perchè si serviva degli stessi modelli, che erano i suoi 12 figliuoli tutti belli, ai quali la bella madre si compiacceva adattare drappi, veli, e nastri, e metterli in attitudini eleganti. L'Albano d'un raro pudore, laborioso, sincero, disinteressato, fu ruinato da un suo fratello forense, e per mantener la sua numerosa prole fu costretto a lavorare oppresso dagli anni, e a lavorare con negligenza, fin a ritoccar le copie

de' suoi allievi e spacciarle per originali o per repliche. Le sue più belle opere sono a Bologna. Sono celebri le quattro Veneri nel Gabinetto del Re di Francia, che formano una specie di poema pittorico diviso in quattro canti. Nel primo Venere è ornata dalle grazie per adescare Adone; nel secondo Venere fa lavorar gli Amorini a nuovi dardi per ferire il cuor di Adone; nel terzo Diana sdegnata del trionfo di Venere disarmò gli Amori mentre dormono; nel quarto Venere dorme per tendere un'altra insidia ad Adone. L'incisione che ne ha fatta Baudet non fa conoscer le grazie dell'Albano.

92. Francesco Sneyders Fiammingo n. 1579 m. 1657. Dipinse e incise bene paesaggi, bestie, frutti, utensili.

93. Giacomo Cavedone Modanese n. 1580 m. 1660. Incominciò bene, come si può vedere nel suo S. Petronio nella Chiesa de' Mendicanti in Bologna: vi si ammira bellezza di disegno, di composizione, di colorito: vi si osserva il sugo ch'egli aveva saputo trarre da Correggio, da Tiziano, da Caracci. Egli era la gloria della scuola Bolognese. Ma sua moglie accusata di sortilegio, suo figlio morto di peste, gli scombussolarono la mente; si diede tutto alla devozione più stupida, e a non dipinger che voti, e male; finalmente per non svergognar più l'arte che ancora rispettava, si avvili a pitoccare. Ecco i bei prodotti della superstizione.

94. Gio. Monpér Fiammingo n. 1580. Ben differente de' Fiamminghi che finiscono tutto con

scrupolo, egli neglesse i dettagli, contro dell'effetto in lontananza. Non uscì dal puro paesaggio, e vi fu ammanierato.

95. Gio. Wildens Fiammingo impiegato da Rubens ne' suoi paesaggi. Egli ebbe l'arte di accordarli col soggetto del quadro.

96. Gio. Van-Ravestein Olandese n. 1586 m. 1656 eccellente ne' ritratti.

97. Domenico Zampieri detto *Domenichino* Bolognese n. 1581 m. 1641. Dalla scuola di Calvart passò a quella de' Caracci. Egli propose ai loro giovani un premio per un concorso di disegno: Domenichino senza ambizione, senza speranza presentò il suo con timore tale che voleva ritirarlo. Luigi Caracci dichiarò vincitore il Domenichino, il quale benchè giovinetto non si lasciò corrompere dalle lodi, fece anzi maggiori studj per diventare grande artista. Col suo collega Albano egli studiò le opere de' gran maestri. Annibal Caracci gli fece dipingere varie cose nella Galleria Farnese in Roma, e fra le altre la morte di Adone. Quanto più i maestri lo lodavano, tanto più i non maestri lo beffeggiavano, e vedendolo pensieroso e lento, lo chiamavano *bue*, „Questo buè, diceva „Annibale, renderà ben fertile „il campo della pittura“. Domenichino divenne uno de' più egregj artisti, e forse dopo Raffaello è il primo. Austero al pari di lui è ammirabile nell'ascienza e nella purità del disegno. Sapeva a mente il Laocoonte da poterlo disegnar a memoria. Alla bellezza delle teste univa spesso la grazia. L'espressione sua è grande; egli sentiva in sè quel

che faceva, e si penetrava fortemente de' sentimenti che voleva rappresentare: solo nel suo studio rideva, piangeva, s'infuriava; e Annibale lo sorprese in collera e in minacce quando dipingeva un soldato nel martirio di S. Andrea sul monte Celio, opera giudicata da Annibale superiore all'altra di Guido Reni, la quale è anche di gran pregio. Domenichino è ammirabile in tutte le principali parti della pittura, nella composizione, nel colorito, ne' panneggiamenti, ne' paesaggi. Meditava molto prima di operare, e ai Teatini, che gli rimproverarono che da più d'un mese non andava a dipingere nel loro S. Andrea della Valle, egli rispose, *io ho molto lavorato per voi senza avermi visto dipingere*. Sono veramente belle quelle sue pitture sul Coro e sotto la Cupola, e spiccano ancora più in confronto delle altre che gli usurpò Lanfranco. Di ugual pregio son le altre sue opere in S. Silvestro a Monte Cavallo, a Grotta Ferrata, a S. Petronio, a S. Luigi de' Francesi ec. La sua Carità di S. Girolamo stimata dal Pussino uno de' tre principali quadri di Roma, non gli fu pagata che 30 scudi, e fu da Lanfranco calunniata per un plagio, perchè Agostino Caracci avea trattato lo stesso soggetto. Come se uno stesso soggetto non potesse trattarsi da molti, e variamente, e meglio. Ma i maligni non sentono ragione. Non rilevano che difetti, li esagerano, se l'inventano, cercano il pelo nell'uovo, e tacciono le bellezze: malignano insomma, e quanto più malignano più si fanno scorgere evitandi. Pure sono ascol-

scoltati e creduti, perchè il volgo è di ghiaccio per la verità, e di fuoco per la menzogna. Il Domenichino n'è un gran fenomeno. Pittore de' più valenti, architetto ancora, uomo probo, ritirato, modesto, dolce, affabile, benefico, fu il bersaglio di tutti gli artisti a lui inferiori: lo perseguitarono a morte, specialmente per la cappella di S. Gennaro a Napoli, dove sospettando d'essere egli avvelenato, non si fidava neppur di sua moglie, nè de' suoi figli; morì di veleno o di dolore in età di 60 anni. Dunque l'unico antidoto contro l'invidia non è che la morte? Morto Domenichino fu trasportato a Roma, e l'Accademia di S. Luca gli rese i più grandi onori con esequie, e con elogi. La modestia, e il silenzio non furono bastanti a difenderlo dalla rabbia degl'invidiosi. Lo Spagnoletto diceva che Domenichino non meritava neppure il nome di pittore, e biasimava co' seguaci le sue pitture: e allora Domenichino pensava che fossero buone; e quando sentiva che qualche sua figura era lodata, aveva timore d'aver fatta qualche sciocchezza. In Roma entro del Panteon sono de' monumenti di Artisti non tutti degni di monumento. Ben degno ne sarebbe il Domenichino con un'iscrizione fulminante gl'invidiosi. G. Audran, Poilly, Aquila ec. hanno inciso varie sue opere.

98. Gio. Lanfranco di Parma n. 1581 m. 1647. Studiò Caracci, Correggio, Raffaello e riuscì niente de' tre. Fu ardito, focoso, gigantesco, cupolante, strapazzato in tutto. Può sorprendere, e niente altro. Fu l'

inventore di quel genere teatrale che ha fatto fortuna per sfortuna della pittura.

99. Simon Vouet Patriarca della scuola Francese n. 1582 m. 1641. Nonostante che fosse stato molti anni in Italia, non lavorò che di pratica, e in conseguenza difettosamente.

100. Gaspare Crayer Fiammingo n. 1582 m. 1669. E' cosa rara che un pittore senza veder niente di buono faccia qualche cosa di buono. Costui senza uscir mai dal suo paese, senza vedere anticaglie, nè resurrezioni di anticaglie, fece cose sì belle che un Rubens andò a visitarlo, e un Rubens gli esibì il gran complimento *Sig. Crayer, niuno vi supererà mai*. Ma il Sig. Rubens era profeta?

101. Francesco Hals Fiammingo n. 1584 m. 1666. Valente ritrattista, e sarebbe stato anche buon pittore, se non si fosse immerso nel vizio dell'ubriachezza. Non lasciava le taverne per prender il pennello che obbligato dall'estrema miseria.

102. Guglielmo Nieulant Fiammingo n. 1584 m. 1635. Avendo studiato a Roma le ruine antiche, non dipinse che ruine antiche. Fu anche incisore, e poeta.

103. Cornelio Poelenburg Olandese n. 1586 m. 1660. Per quanto egli studiasse Raffaello non giunse mai a capirlo, e a disegnar bene. Si diede alle piccole figure, e le rappresentò al naturale con facilità, con leggerezza, con colorito armonioso e con buon chiaroscuro. Fu anche incisore.

104. Francesco Gessi Bolognese n. 1588 m. 1620. Imitò ser-

vilmente Guido Reni suo maestro. Chi è servile imitatore è scimiotto.

105. Gio. Breughel Fiammingo n. 1589. Celebre pittor di campagne. Fu chiamato di *Velluto* perchè amava di vestire riccamente, e specialmente di velluto. Suo padre fu detto il *Buffone*, perchè si vestiva da contadino per intervenire anch'egli nelle feste campestri, e dipingere al naturale. E suo fratello Pietro fu soprannominato dell'*Inferno*, perchè il suo gusto era dipingere scene infernali. Un altro Breughel fu detto il *Napolitano* per la sua dimora in Napoli a dipinger fiori.

106. Giuseppe Ribera detto lo *Spagnoletto* n. 1589 m. 1656. Poverissimo dalla Spagna andò a Roma, dove ricusò le beneficenze d'un Cardinale per meglio studiare nella sua povertà. Andò a Parma per mettersi su le tracce di Correggio. Con questo buon pensiero prese il pessimo partito di adottar la maniera di Caravaggio, tenendò in pugno con questa forza esagerata di abbattere la riputazione del Domenichino. Per meglio riuscirvi si fissò a Napoli, dove trovò grazia piena presso al Vicerè. Si sfogò a dipingere tormenti e martirj, portando il terribile all'orrore, senza tralasciare d'esprimer le rughe e tutte le miserie della natura. Il suo disegno non è cattivo, ma tutto il resto fa ribrezzo. Egli stesso s'incise il suo S. Bartolommeo scorticato, il suo Satiro legato a un albero, il suo S. Pietro penitente, il suo S. Girolamo in meditazione.

107. Gio. Torrentius Olandese n. 1589 m. 1640. Di costumi

schisosi non dipinse che lascivie, che furono bruciate per mano del boia, e il briccone non uscì dalle carceri che dopo 20 anni a intercessione dell'Ambasciadore d'Inghilterra. A Londra egli visse nel disprezzo. Che abusò di talento!

108. Domenico Feti Romano n. 1589 m. 1624. Allievo del Cigoli andò a Mantova a studiarvi Giulio Romano, ma senza prenderne la ferezza. Il suo colore è vigoroso, dà rilievo, ma le ombre sono troppo nere; verità di tinte, novità di composizioni, espressioni fine sono i suoi pregi. In Venezia si diede alla dissolutezza, e vi morì di 35 anni. Chereau ha inciso il suo David colla testa di Golia; e Thomassin la Malinconia, e la Vita Campestre.

109. Gio. Francesco Barbieri, detto il *Guercino da Cento* n. 1590 m. 1666. Non fu discepolo che di sè stesso. Quando vide la prima volta un quadro de' Caracci, ne fu incantato. Quando vide Caravaggio, quel nerume gli andò al cuore, e dipinse a tramente. In età più avanzata rese il suo colorito più chiaro per adattarsi, diceva egli, al gusto degli amatori guastati dal colorito di Guido e dell'Albano. Insensato! Le ombre brunissime con lumi chiarissimi sono menzogne, perchè gli oggetti ben illuminati nel giorno non possono esser bruni nelle ombre; una carne bianca non riceve che ombre tenere; e i panni illuminati non possono aver ombre altre. Costui non conobbe nè la bellezza ideale, nè la bella natura, nè la nobiltà delle figure, dell'espressione, de' panti-
men-

menti. Non si rese celebre che per la rabbia del suo colorito, brillante ne' lumi, fresco nelle mezze tinte, nero nelle ombre. Scortetto spesso nel disegno, perchè si piccava di facilità. Per certi Frati egli fece in una notte un gran Padre Eterno. Oh il portento la mattina della gran festa! Ma la pittura non è un giuoco di mano, è frutto di riflessione. *Tocco la mano che fa sì belle cose*, gli disse la Cristina Regina di Svezia, che andò a visitarlo a Bologna, e volle prenderlo per la mano. Ma il Guercinò non volle toccar mani di Monarchi, nè abbandonar l'Italia, quantunque avesse offerte magnifiche e inviti da' Re d'Inghilterra e di Francia. Ebbe giudizio. Ebbe anche buon cuore; impiegò molte sue ricchezze in beneficarie. Se le beneficenze sono grandi e ben intese, il popolo dà benedizioni. Sfrà al ricco beneficare, al popolo benedire. Le opere più famose Guertinchesche sono in Roma S. Petronilla in S. Pietro, l'Aurora a Villa Lodovisi, la Cupola nel Duomo di Piacenza.

110. Daniello Seghers Fiammingo n. 1590 m. 1660. Fu bravo fiorista. Suo fratello Gerardo fu Caravaggista.

111. Gio. Carlone Genovese n. 1590 m. 1630. Mediocre nel disegno, e nelle grazie: ammanierato nel resto.

112. Giacomo Fouquieres Fiammingo m. 1659. Paesista passabile. Ma sublimissimo nella vanità. Dacchè Luigi XIII lo dichiarò nobile (come se i Re possano dare nobiltà, la quale consiste tutta nel merito personale) costui non lavorò che col-

la spada a fianco. Anzi non lavorò più. Si diede a fantasticare genealogie della sua prosapia derivandola da' Fuggers d'Ausburg; di que' Fuggers fu colui che morì ubriaco a Montebascone per aver tanto trincato da quelle botti dove era scritto *est, est, est*. Per l'ubriachezza di nobiltà questo pittoricchio si ridusse a chieder l'elemosina.

113. Francesco Perrier Francese n. 1590. Incise meglio di quel che dipinse.

114. Giacomo Giordaens Fiammingo n. 1594 m. 1678. Seguace di Rubens dipinse la mera natura con tutti i suoi difetti, ma la dipinse al vivo.

115. Nicola Pussino. V. Scuola Francese. E' egli vero che i quadri di questo gran maestro non debbano prendersi che per abbozzi? Lo ha detto un critico imponente. Ma vi son di coloro che per comparire sapienti danno in follie, lodano il corvo, e biasimano la colomba. Pesne ha inciso molte opere di Pussino, e Audran il Pirro, e la Flora.

116. D. Diego Velasquez de Silva Spagnuolo n. 1594 m. 1660. Non credette denigrare la nobiltà della sua famiglia originaria dal Portogallo, col farsi pittore. Seguì la migliore strada per giungere alla imitazione precisa della natura: copiò quanto gli veniva sotto l'occhio. Si abituò talmente a questa naturalezza, che quando venne in Italia non ebbe più la flessibilità di piegarsi alle bellezze antiche e moderne. Egli è sorprendente nella forza del colorito, del chiaroscuro, e nell'arte di rappresentar
la

la natura senza scelta, ma con tutta la verità. I suoi ritratti sono stupendi. Stupendo è il suo Acquajuolo di Siviglia. Nel suo Bacco si scorge un pennello più facile, e più facile ancora nel Vulcano. Le sue Filatrici non pajono fatte colla mano, ma con un atto puro della sua volontà: questo fu il suo terzo stile.

117. Luca Van-Vden Fiammingo n. 1595. Buon paesista.

118. Leonardo Bramer Fiammingo n. 1596. Gran colorista di accessori, e di piccole figure.

119. Pietro Berettini da Cortona n. 1587 m. 1669. A differenza di tutti i ragazzi che voglion tutti scarabocchiare, e fanno spesso concepire speranze fallaci, all'incontro costrui mostrò da fanciullo una goffezza tale che i suoi compagni lo chiamavano *testa d'asino*. Non la sbagliarono assai. Egli rovesciò in Italia tutte le idee dell'arte, e creò de' Borromini in Architettura e in Pittura. Neglesse ogni principio fondato su la ragione, che fin al suo tempo era stata la base degli artisti. Egli si limitò a sedurre gli occhi del volgo. Questa facilità gli apportò applausi, e seguaci. Composizione con fracasso di figure senza numero e senza bisogno, con panni svolazzanti, con disegno scorretto, e senza scelta di bello: espressione debole, colorito più belletto che vero. I suoi freschi sono dipinti con un vigore quasi uguale alla pittura ad olio. Il Salone Barbarini è una delle sue più strepitose macchine.

120. Giacomo Stella Francese n. 1596 m. 1657. Imitò il Pusino, e ogni imitatore resta fred-

do. Egli è freddo e fedele. Le sue opere migliori sono pastorali, e giuochi fanciulleschi. Fu anche incisore.

121. Giacomo Van-Goyen Olandese n. 1596 m. 1656. Paesista d'una bella semplicità.

122. Teodoro Romboutz Fiammingo n. 1597 m. 1640. Si fece emulo di Rubens. Emulazione giovevole, che gli produsse buon gusto di disegno, espressione viva, color caldo e fiero, e tocco largo e facile. Per divertirsi dalle opere serie della Storia, faceva qualche bamboccista. Guadagnò molto. Ma avendo sempre in mira Rubens, volle fabbricarsi anche egli un palazzo sontuoso come quello di Rubens, e come la rana della favola, si ruinò senza terminarlo, e crepò di crepacuore.

123. Andrea Sacchi Romano n. 1599 m. 1661. Fu discepolo dell'Albano, e divenne nel disegno più corretto dei maestri. Ma poco laborioso, e portato per la società, osservò poco l'antico, e quasi sulla maniera di Pietro da Cortona abbozzò, e indicò le cose senza dare un carattere deciso. Ciò nondimeno fu un pittore di qualche merito. Il suo fare è largo e ardito, la composizione è piacevole, il colorito è fresco benchè senza vigore, i suoi panneggiamenti sono leggiere, ma non gettati bene: piace insomma per la verità dello stile, e seduce per un'aria di semplicità. Il suo capo d'opera è al S. Romualdo in Roma: Vi sono mirabili sei figure di Camaldolesi vestiti tutti di bianco, staccati e degradati con grand'arte. Egli andò troppo tardi in Lombardia, ma ritornato in Roma,

ma, e riveduto nel Vaticano il Miracolo della Messa, disse che vi vedeva il Tiziano, il Correggio, e di più Raffaello. Infatti Raffaello non dipinse mai tanto meglio, quanto in quel quadro. Sacchi fu un po' mordace verso gli artisti.

124. Antonio Van-Dyck Fiammingo n. 1599 m. 1641. Stando alla scuola di Rubens, gli scolari scherzando caddero su d'un quadrò del maestro assente, e ne fu guastata una parte. Van-Dyck la rifece in modo che ritornato Rubens la mattina susseguente, disse *questo mi par meglio adesso che jeri*. E avvicinandosi più si accorse della mano straniera, e concepì maggiore stima di Van-Dyck. Infatti egli sorpassò Rubens nella delicatezza delle tinte, nella verità del colorito, nelle espressioni più fine, nel disegno di miglior carattere. Sarebbe anche riuscito di più nella storia, se non fosse stato distratto da' ritratti, che gliene venivano richiesti tanti e tanti, che all'ultimo li tirava giù, abbozzandone uno la mattina, teneva alla sua tavola la persona ritrat-tanda, e dopo pranzo era bello e terminato. Spesso non faceva che disegnarli sopra una carta, li dava ad abbozzare, ed egli poi vi dava quattro botte. Ma non sono questi che gli danno riputazione. I suoi buoni ritratti non la cedono a quelli di Tiziano, e li superano per l'eleganza degli accessorj. Espressione vera e in grande, carattere vivo senza freddezza, attitudini semplici e naturali: le sue teste pajono viventi e parlanti. Il suo raro merito nol preservò dalla invidia de' pittoruncoli, anche

Genovesi. Egli lucrò molto, e spese anche molto in lautezze e in beneficenze; e per aver più da spendere cadde ne' prestigi dell' Alchimia, che gli stumò l'oro guadagnato col pennello. Egli incise alcune sue opere; il suo S. Agostino in estasi fu inciso da P. de Jode; l'ammirabile incoronamento di spine, e Gesù in Croce da Bolswert.

125. Gio. Meel Fiammingo n. 1599 m. 1664. Ebbe un po' di colorito e d'espressione, ma senza disegno, senza grazia, senza nobiltà, così che le sue storie pajono bambocciate.

126. Alessandro Turchi Veronese n. 1600 m. 1670. Buon pittore sul fare de' Caracci, e talvolta di Guido.

127. Il Valentino Francese n. 1600 m. 1632. Studiò in Roma, e benchè amico del Pussino vi diventò tutto Caravaggesco, come si può vedere in quel suo quadro nel Vaticano, in cui è rappresentato il martirio di S. Proccesso e di S. Martiniano.

128. Claudio Gelee il *Lorenese* n. 1600 m. 1682. Poveretto fu posto per ragazzo d'un pasticciere. Andato a Roma servendo Signori, si accomodò a servire il pittor Tassi paesista allievo di Paolo Bril. Gli governava il cavallo, gli faceva la cucina, gli macinava i colori: fece anche di più; vi prese lezioni di pittura. I suoi principj furono difficili; era duro di testa, i suoi progressi furono lenti. Ma dagli, dagli, e impegnatosi ad uscir di miseria, giunse ad esser paesista. Il suo talento grossolano nol potè innalzare alla storia; non aveva letto niente, appena sapeva scrivere il suo nome. Ma sape-

va osservar bene gli effetti della natura, e con tale attenzione, che secondo poi richiedeva il bisogno, li rappresentava come se li avesse sotto l'occhio. Quindi i suoi paesi sono la stessa natura, ma d'una bellezza ideale. Vi si ammirano gli accidenti delle stagioni; de' giorni; delle ore; i cangiamenti dell'atmosfera, le varietà de' vegetali. Il suo colorito è vero, e niente vi è ammanierato. Vi faticava però molto ne' suoi quadri; non avea facilità d'operare, e impiegava più giorni a disfare e a rifare quello che avea fatto. E così fece sempre bene.

129. Giacomo Blanchard Francese n. 1600 m. 1638. Fu chiamato il *Tiziano Francese*, perchè incantato a Venezia del colorito di Tiziano, divenne un gran colorista; ma niente altro. Morì giovane per eccesso di fatica.

130. Aniello Falcone Napoletano n. 1600 m. 1680. Non fece che battaglie d'un color vigoroso.

131. Michelangelo Cerquozzi, detto delle *Battaglie*, Romano n. 1602 m. 1660. Non fece solo battaglie, ma anche delle bambocciate d'un tocco leggero e d'un color vigoroso. Egli era di buon umore, onesto uomo, e diceva bene anche di coloro che dicevano male delle sue opere. Amava tutti, ma più di tutto il suo danaro. Volle andare a nascondere il suo tesoretto in campagna, vi trovò un sito opportuno, e ve lo nascose; ma nel ritorno dubitò che non vi stesse sicuro, vi ritornò, e si scalmò tanto che morì.

132. Filippo de' Champagne

Fiammingo n. 1602 m. 1674. Imitò la natura senza scelta, senza eleganza, e senza vivacità. Il suo disegno è corretto, il suo colore è buono. Sarebbe stato un buon ritrattista. Infatti il ritratto ch'ei fece di sè stesso, è un eccellente ritratto, eccellentemente inciso da Edelinck.

133. Giacomo Van-Oost Fiammingo n. 1600 m. 1671. Si fece uno stile rustico, imitando il colorito di Rubens, e il disegno di Caracci. Intese bene il chiaro-scuro, dispose bene i panneggiamenti, e con nobiltà le attitudini. Impiegò poche figure, le sole necessarie, e fu semplice e ingegnoso negli accessori. Non si sentì mai gusto per i paesi, e ne' suoi fondi impiegò architetture con giudizio e con grande riuscita. Suo figlio m. 1719 andò su le sue tracce, ma più morbido, più franco, e più grandioso.

134. Rembrandt. V. Scuola Olandese.

135. Lorenzo de la Hire Francese n. 1608 m. 1656. Male, male in tutto; a forza d'esser soave fu molle, per esser fino e grazioso fu affettatissimo e freddo.

136. Gioacchino Sandrart Tedesco n. 1606. Dipinse quasi per tutta l'Europa, ma è più noto per i suoi libri su la pittura che per i suoi quadri. Scrisse in Latino e in Tedesco. Il suo libro più stimato è la *Vita de' Pittori*, pieno di parzialità, e di errori su' fatti, e su i caratteri degli artisti. Giacomo Sandrart, che non si sa se gli fosse figlio, in cui il suo Zeusi che dipinge Giunone tenendo avanti cinque belle Giovanotte di Cratone.

137. Gio. Francesco Grimaldi Bolognese n. 1606 m. 1680. Buon paesista, e incisore varie cose sue, e di Tiziano.

138. Erasmo Quellin Fiammingo n. 1607 m. 1678. Letterato, e Filosofo, abbandonò la cattedra per maneggiare il pennello sotto Rubens, e riuscì un buon pittore. Suo figliuolo Gio. Erasmo n. 1629 m. 1715 fu anche più bravo, ma imitò troppo Paolo Veronese.

139. Abramo Diepenbeke Fiammingo m. 1675. Allievo di Rubens perdè gran tempo a disegnare ornamenti per libri, e per confraternite. La stampa del suo *Tempio delle Muse* è ricercata.

140. Teodoro Van-Thulden Fiammingo n. 1607. Infelice discepolo di Rubens. Fu anche incisore.

141. Anna Maria Schuurmans Olandese n. 1607 m. 1678. Fu un' arca di scienza fin da bambina. Di 7. anni traduceva Seneca in fiammingo e in tedesco. Seppe tutte le lingue morte, e molte delle vive. Fu poetessa, rettorichessa, cantatrice, sonatrice, pittrice, scultrice, incisora; e per fare di tutto fece anche la teologa, e seguì l' Abadie in Altona, dove lasciò le ossa. Si ha il suo ritratto inciso da lei stessa.

142. Gherardo Terburg Olandese n. 1608 m. 1681. Non vi cercare nè disegno, nè eleganza; tutto il suo merito era in una certa finchezza che non avea niente del leccato. Amava molto il raso bianco, e ve lo ficcava da per tutto. Tutte le Dame di Spagna volevano essere ritratte da lui: egli era un bel giovane, e di bell' amore; la gelosia de'

mariti l'obbligò ad abbandonare quel regno. La sua grand' opera è la pace di Munster, in cui sono rappresentati tutti i Ministri del Congresso. E' stata incisa da Suyderhoef.

143. Adriano Brauwer Olandese n. 1608 m. 1640. Di poverissima famiglia s' industriò da fanciullo a far disegni per ricami di contadine. Francesco Hals buon ritrattista lo adocchiò, lo tenne con sè, ma rinchiuso in un granajo lo faceva lavorare come un cane, vendeva a caro prezzo i suoi quadri, e non gli dava che tozzi di pane e cenci. Brauwer non sapeva ancora d'aver talento, ma quando ne fu avvertito dai condiscipoli, se ne fuggì, e si rifugiò in un albergo, dove fece un quadro rappresentante una rissa fra contadini e soldati per causa di giuoco. L' Albergatore mostrò il quadro ad un amatore, il quale esclamò *ecco il pittore che da tanto tempo io cerco, di cui Hals mi ha venduto caramente i quadri*, e gli diede cento ducati. Il povero pittore ebbe questa somma, e se la sbarazzò subito, per viver più allegro nella povertà. Egli volle esser povero, non lavorava che per il mero bisogno, vivea nell'osterie, e talvolta nelle prigioni, e di 32 anni morì all'ospedale di una malattia vergognosa. Rubens lo fece diseppezzare, e l'onorò con funerali decenti. I suoi quadri non rappresentano che i luoghi da lui frequentati, e i fatti ne quali egli era attore o testimonio, osterie, giuochi di carte, ubriachezze. Il suo pennello era largo e fermo; la sua espressione viva e vera. Egli era anche incisore. Di al.

altri incisori sono le stampe de' Contadini di buon umore, di un Vecchio, che accarezza una giovane, dell' Orgogliosa, della Pigra, del Ghiotto, dell' Avaro.

144. Gio. Goeimar Fiammingo. Insigne per quegli amatori che non volevano nel loro gabinetto che un solo quadro, ma che vi si contenessero quanti più oggetti può offerir la natura. Per questa strambalatezza Goeimar fece un gran quadro, e vi rappresentò Gesù in casa di Marta e di Maria; una sala di qua, una cucina di là, con quanto può esser in una sala e in una cucina in gran funzione. Questo strambotto fu inciso dal celebre Bolswert.

145. Giorgio Andrea Sirani Bolognese n. 1610 m. 1670. Allievo di Guido giunse al rango de' pittori gradevoli. Fu anche incisore. Sua figlia Elisabetta fu un' elegante pittrice, e fu avvelenata. Bartolozzi ha inciso il suo Fanciullo nudo addormentato, e Vitthè il suo Cupido che brucia le arme a Marte.

146. Adriano Van Ostade Tedesco n. 1610 m. 1685. Intelligente nel chiaroscuro, colorito caldo, vigoroso, trasparente, senza disegno: non prescelse che soggetti più bassi e più laidi, ma li rappresentò al vero.

147. Gio. Both Olandese n. 1610 m. 1650. Buon paesista. Suo fratello Andrea gli faceva le figurine.

148. David Teniers Fiammingo n. 1582 m. 1649. Non dipinse che soggetti della vita comune, e li trattò con vivezza. Suo Figlio David n. 1610 m. 1690, dopo d'aver preteso d'imitare (contraffare) qualunque

pittore, si propose d'imitare la vita campestre e de' villaggi. In questo basso genere egli ha il primato. Il suo colorito è de' più seducenti: talvolta è tutto chiaro senza alcun' ombra. Egli fece una moltitudine di quadri, e ne incise ancora.

149. Alonso Cano Spagnuolo n. 1610 m. 1676. Nobile, Scultore, Architetto, Pittore di buon disegno, di bel colorito, di composizione ingegnosa.

150. Nicola Mignard Francese n. 1608 m. 1668. Studiò in Italia, e con qualche successo.

Suo fratello Pietro detto il Romano n. 1610 m. 1695, lasciò la Medicina per darsi tutto alla pittura, per cui dimorò in Roma 22 anni. Egli andò su lo stile di Annibal Caracci. Ebbe del merito, specialmente ne' ritratti.

151. Gio. Guglielmo Baver Tedesco n. 1600 m. 1640. Bravo nel dipingere a guazzo campagne, e architetture. Incise anche le Metamorfosi di Ovidio, e le Battaglie di Fiandra per Strada.

152. Gio. Van Borkhorst Tedesco n. 1600. Compose e disegnò bene: colori con vigore e con armonia. I suoi ritratti hanno del Van-Dyck.

153. Francesco de las Marinas n. a Cadice 1610 m. 1680. Le sue marine sono d'una bellezza vera, ma le figure scorrette nel disegno.

154. Pietro Testa Lucchese n. 1611 m. 1648. E' più noto per le sue incisioni all'acqua forte che per le sue pitture. Allievo del Domenichino si fece uno stile grandioso e amabile; ma nelle composizioni fu capriccioso fin
al-

alla bizzarrìa, e spesso con allegorie satiriche.

155. Alfonso du Fresnoy Francese n. 1611 m. 1665. Destinato alla medicina da suo padre speciale, studiò le scienze e le belle lettere. Dalle lettere passò alle arti, e specialmente alla Pittura. Andò perciò a Roma, dove per vivere dipinse e vendè Ruine. Si unì con Mignard, al quale egli diede buona teoria, ma quegli non potè mai dargli pratica dell' arte. La sua fama è per il suo poema latino de *Arte Graphica*, opera tradotta in più lingue e commentata. I precetti su la pittura sono giusti, ma lo stile è ruvido e oscuro. La natura non gli avea accordato che la giustezza di ragionamento, e gli avea negata la bella facilità dell' esecuzione.

156. Gasparo du Ghet figlio d' un padre Parigino nacque in Roma, e fu allevato dal Pussino, che avea preso per moglie una sua sorella, e perciò detto il *Pussino*, n. 1613 m. 1675. Egli si diede interamente al paesaggio; e vi riuscì a maraviglia. Da principio fu un po' secco, ma osservate le opere di Claudio Lorenese, si formò uno stile grandioso. I suoi paesi hanno del vivo, fanno sentire i varj movimenti della natura. Egli visse sempre in Roma. Incise molte cose sue.

157. Bartolommeo Stefano Murillo Spagnuolo n. 1613 m. 1685. Fu un gran colorista, ardito e fiero, e disegnatore corretto, ma senza cognizione di bellezza ideale.

158. Bartolommeo Vander Helst Olandese n. 1613. Ritrattista de' primarj da competere con Vandick.

159. Ottone Marcellis Olandese n. 1613 m. 1673. E' celebre per aver dipinto con esattezza i più piccoli oggetti della natura. La natura è infinitamente varia nelle sue produzioni, e ugualmente varia ne' talenti. Ciascun talento può giunger alla celebrità, ben impiegato che sia nel suo genere, quantunque piccolo.

160. Gerardo Dovw Olandese n. 1613. Fu alla scuola di Rembrandt, ma si fece uno stile ben differente. Si diede al piccolo, e ad una precisione delle più scrupolose. Egli è agli antipodi della maniera strapazzata di Tintoretto. Per fare una manina v' impiegava cinque giorni. Niuno era capace di macinar i colori, e di far pennelli con quella finezza che usava egli. Le sue opere sono d' un finito stupendo, sono la mera natura, ma non sono leccate.

161. Mattia Preti detto il *Calabrese* n. 1613 m. 1699. Viaggiò per tutta l' Europa per veder pitture e pittori. Il suo disegno è grandioso e fiero, la sua invenzione è ricca di vafietà, ma il suo colorito è tetro, e tetri i suoi soggetti alla Guercinesca.

162. Pietro de Laar Olandese n. 1613 m. 1674. Di corporatura informe, ma gioviale, fu in Roma detto il *Bamboccio*. Non dipinse che azioni triviali della vita privata, che perciò sono dette *Bambocciate*. Egli non si metteva a dipingere senza aver fatta prima una sonatina secondo quel tuono che avea da dare alla sua opera. Fertile d' ingegno e facile, seppe dar un colore vigoroso e vero: anche il disegno avea del brio.

163. Giacomo Van Artois Fiammin-

mingo n. 1613, uno de' migliori paesisti.

164. Bonaventura Peters Fiammingo n. 1614 m. 1652. Fu anche Poeta. Non anio che soggetti di orrore, fulmini, naufragj, burrasche: dipinse bene, e d' un bel finito. Dello stesso fare è anche suo Fratello Giovanni.

165. Bartolommeo Flemael Liegese n. 1614. m. 1675. Di buon colore, di buon disegno, osservatore del costume. Fu anche architetto, e nella sua patria diede i disegni per le Chiese de' Domenicani e de' Certosini.

166. Salvator Rosa Napoletano n. 1615 m. 1673. Merita qualche lode come paesista, e una tal lode lo faceva dare in bestia. Egli si credeva glorioso nel gran genere della Storia. E come avea da esserlo, senza aver mai voluto studiare nè l'antico, nè il moderno, nè la natura? Egli credeva saperne più di tutti i maestri suoi antecessori. Tutta la sua scienza era in bizzattie e in capriccj. E' un barbaro che stupelà colla sua ferezza. Qualche cosa di agresto domina sempre in qualche parte delle sue opere. Non avea altro modello che sè stesso; avanti ad uno specchio si metteva nelle attitudini che avea da rappresentare. Per dare sveltezza alle sue figure, le faceva gigantesche; e invece di correzione fuoco. Si piccava della maggior prestezza, fin a far un quadro in un giorno; e allora ne giubilava; e allora dovea rattristarsi, se avesse avuto il senso comune. Bisbetico in pittura, del pari bisbetico nella sua condotta civile. Fu anche poeta, e si è reso noto per le sue satiracce. Sul punto di morte il

suo direttore lo esortò a sposare la sua serva, squaldrinella scandalosa. Il moribondo la sposò, giacchè non poteva, disse, andare in paradiso senza essere cornuto. Egli incise molto all'acqua-forte. Strange ha fatto una bella stampa del suo Belisario.

167. Gabriel Metz Olandese n. 1615. Nobile nella scelta delle figure, nel disegno, e grazioso nelle fisionomie, d' un color finito, ma non tormentato. Per distaccare gli oggetti, non si servì di colori opposti, ma di gradazioni di colori simili: arte bella e rara, che richiede studio grande delle differenti densità dell'aria secondo le distanze diverse.

168. David Rigaert Fiammingo n. 1615. A misura che investigava migliorava nel colorito; il che è contro l'ordinario. Non si piccò di disegno. Da giovane fece cose ilari, ma da vecchio non dipinse che diavolerie e stregonerie.

169. Benedetto Castiglione Genovese n. 1616 m. 1670. Buon chiaroscuro, e color vigoroso; in tutto il resto triviale. Le sue opere migliori sono le scene rustiche. Incise molto.

170. Sebastiano Bourdon Francese, n. 1616 m. 1671. Ebbe una vivezza e una facilità straordinaria, e perciò fu scorretto e difettoso: ma ne' suoi difetti si vede una certa originalità che seduce. Mentre era in Roma avendo veduto un quadro che stava dipingendo Claudio Lorenese, e che vi voleva ancora molto per terminarlo, egli si ritirò nel suo granajo, era poverissimo, e in quattro botte dipinge lo stesso soggetto, e l'espone al pubblico.

co. Gli amici di Claudio vanno a rallegrarsi seco di questa nuova opera la più bella di tutte. Claudio li accerta di non averla ancor finita, gliela mostra imperfetta, e ognuno ne resta trascolato. Egli dovette andar via da Roma perchè era un libero Calvinista. Fu in Isvezia per primo pittore della Regina Cristina, per cui non fece che il di lei ritratto a cavallo; ma nel portarlo egli stesso come inviato al Re di Spagna, il ritratto perì, e la Regina abdicata la corona e l'eresia, Bourdon si fissò in Francia. Egli incise molti suoi quadri, fra quali sono ben note le sue Opere della Misericordia: vi si ammira l'espressione, lo stile grande, l'originalità, e un'imitazione del Pussino, del Domenichino ec.

171. Luigi Scaramuccia Perugino n. 1616 m. 1680. Discepolo di Guido, e imitator fedele. Si ha di lui un trattato di pittura col titolo *Finezze de' Pennelli Italiani*.

172. Gio: Flinck Tedesco n. 1615 m. 1670. Imitò Rembrandt, e fu buon ritrattista; ma non voleva esser più pittore dacchè vide Vandick e Rubens.

173. Francesco Romanelli da Viterbo n. 1617 m. 1662 è su la maniera di Pietro da Cortona.

174. Eustachio le Sueur. Vedi Scuola Francese.

175. Tomaso Blanchet Francese n. 1617 m. 1689. Praticò co' migliori maestri d'Italia, e si fece uno stile buono nella composizione, nel colorito, nell'espressione, ma non nel disegno.

176. Francesco Ricci Spagnuolo n. 1617 m. 1684. Forte nell' *Dis. B. Arti T. II.*

espressione e nel colorito, e scorretto nel disegno.

177. Pietro Vander Faes, più noto sotto il nome di *Leli*, Tedesco n. 1618 m. 1680. Fu paesista e ritrattista insigne. Mentre egli in Inghilterra ritraeva il Re, sopraggiunse Kneller, il quale compì il suo ritratto del Re, mentre quello di Leli non era che abbozzato. Questa speditezza incantò la corte, e la corte sentenziò che l'artista il più pronto è il più eccellente. Leli ne sentì tanta affezione che se ne morì di apoplezia. Egli ebbe il talento raro di far sempre meglio; e non cessò di far progressi che col cessar di vivere.

178. Antonio Waterloo Olandese n. 1618 m. 1660 paesista, e incisore.

179. Gonzale Coques Fiammingo n. 1618 m. 1684. Ritrattista, e paesista in piccolo, con vivacità, e con esattezza.

180. Gio: Goedaert Olandese n. 1618 m. 1668. Fu naturalista, e da naturalista dipinse insetti e uccelli con tutti i loro dettagli al vero. Pubblicò la *Metamorfosi Naturale*.

181. Preti Genovese detto il *Cappuccino*. Colorista ardito, ma armonioso; scorretto nel disegno.

182. Gio: Spilberg Tedesco n. 1619 m. 1690. È stimato un buon pittore. Sua figlia Adriana dipinse ad olio, e superiormente a pastello.

183. Carlo le Brun. V. Scuola Francese.

184. Ermanno Swanevelt Olandese n. 1620 m. 1690. Si fissò da giovinetto in Roma, studiò sotto Claudio Lorenese, e divenne insigne paesista, d'un colorito

L

me-

meno caldo di quello del suo maestro, ma superiore nelle figure. Incise bene all'acquaforte.

185. Bartolommeo Beernberg Olandese n. 1620 m. 1660. Dipinse preziosamente in piccolo paesi e ruine. Fu incisore.

186. Filippo Wouwermans Olandese n. 1620 m. 1668. Paesista intelligente nel colorito, nobile nella composizione, e di buon disegno nelle figure.

187. Pietro Francesco Mola Milanese n. 1621 m. 1666. Studiò sotto i più ragguardevoli pittori d'Italia, e si formò uno stile fino nel disegno, soave e armonioso nel colore, elegante e semplice nelle figure. Gio: Battista Mola fu duro e secco.

188. Giacomo Cortese detto il *Borgognone* n. 1621. m. 1676. Si fissò a Roma, e in veder la battaglia di Costantino, si diede tutto alle battaglie. Fu sospettato d'aver avvelenata sua moglie, e per ismentire questa incolpazione si fece Frate Gesuita. Seguì a dipinger battaglie fratescamente. Suo fratello Guglielmo dipinse cortonescamente. Un altro fratello che si avea anche per pittore, si fece Cappuccino.

189. Gio: Battista Weenink Olandese n. 1621 m. 1660. Studiò in Roma, e riuscì in ogni genere. Fu sorpassato da suo figlio Gio: n. 1644 m. 1719.

190. Alberto Van Everdingen Olandese n. 1621 m. 1675. Paesista di merito, e incisore.

191. Enrico Rokes Olandese n. 1621 m. 1682. Andò sul gusto del suo maestro Teniers. Ma alla morte di suo padre barcajuolo, abbandonò la pittura, e si fece barcajuolo.

192. Gerbrandt Vanden Eekhout

Olandese n. 1621 m. 1684. Discepolo di Rembrandt lo imitò fedelmente nel ritratto e nella Storia. Antonio dipinse fiori e frutti all'Italiana. Fece un ricco matrimonio in Portogallo, e vi fu assassinato.

193. Giacinto Brandi n. a Poli vicino a Roma 1623 m. 1691. Allievo di Lanfranco dipinse con facilità e con negligenza.

194. Filippo Lauri Romano n. 1623 m. 1694. Mediocre.

195. Teodoro Helmbreker Olandese n. 1624 m. 1694. Si fissò in Roma, e lavorò meglio in piccolo che in grande, ma paesi.

196. Nicola Loir Francese n. 1624 m. 1679. Studiò molto in Roma, e si fece uno stile lodevole. Le sue opere sono le più stampate.

197. Nicola Berghem Olandese n. 1624 m. 1683. Fu un fedele imitatore della natura, e i suoi modelli non erano che gli oggetti ch'egli vedeva dalla finestra. Il suo chiaroscuro è eccellente, il colorito luminoso e caldo, le ombre giudiziosamente riflesse, i suoi bruni trasparenti, in tutto vivace. Egli era d'un indole soave, e laborioso, lavorava cantando. Sua moglie avara lo faceva lavorar a forza; quando nol sentiva cantare, ella gli picchiava dalla camera di sopra dove ella stava, e si prendeva tutto il provento de' quadri. Egli non avea altra passione che per le stampe, e per comprarne nascondeva alla moglie porzione del prezzo de' suoi quadri. Ne lasciò una ricca collezione. Fu anche un buon incisore all'acqua forte.

198. Carlo Maratta da Camerino.

rino n. 1625 m. 1713. Discepolo eterno di Andrea Sacchi studiò per molti anni Raffaello. Fu laboriosissimo fin alla decrepitezza. Con tutto ciò egli non è che un buon pittore, piacevole sì, ma non interessa punto nè per l'invenzione, nè per l'espressione, nè per il disegno, nè per il colorito, nè per l'effetto generale. In veder le cose sue, si resta freddo. Egli fu pittore non per talento, ma per fatica. Lavorò gran Madonne, e fu perciò detto *Carlo delle Madonne*. Fu anche incisore.

199. Pietro Boel Fiammingo n. 1625. Fu in Italia. Fu paesista, e bestialista.

200. Paolo Potter Olandese n. 1625 m. 1654. Paesista e brutalista, e colorista.

201. Gio: Lingelbac Tedesco n. 1625. In Roma prese il gusto di dipingere architetture, e porti di mare, e mercati, e tutto con verità piccante. Incise anche all'acquaforte.

202. Giacomo Lavecq Olandese n. 1625 m. 1655. Ritrattista. Trovandosi a Sedan fece il ritratto d'un vecchio ecclesiastico, il quale gli disse che un altro pittore gli avea fatto un ritrattaccio ch'egli avea gettato nel granaio. Si andò a prenderlo, e Lavecq restò petrificato in vedere un Vandick. Artisti, non vi arrabbiate per tali incontri: ridevene.

203. Samuel Van Hougstraten Olandese n. 1627 m. 1678. Viaggiò molto, fu mediocre in pittura e in poesia. Fece un trattato su la pittura. Suo fratello Gio: fu anche un pittore passabile.

204. Enrico Verchuurig O-

landese n. 1627 m. 1690. In Italia dipinse di storia, ma ritornato in patria non dipinse che battaglie.

205. Carlo Cignani Bolognese n. 1628 m. 1719. Allievo dell'Albani compose bene, e con fuoco, ebbe disegno corretto e grandioso, e un colorito di vigore: le sue teste hanno dell'espressione e della bellezza. Cercò anch'egli il grazioso, ma . . . Ebbe tanto amor per la sua arte, che ricusò titoli e inviti papeschi e principeschi. Preferì la sua accademia di Bologna a tutto il vischio delle corti. Un artista mediocre vale più di tutti i gran Potentati che fanno tremar il mondo.

206. Maria Van Oosterwyck Olandese n. 1630 m. 1693. Era figlia di un predicante protestante, si applicò a dipinger fiori, e li tinse con armonia. Benchè assidua al lavoro lavorò poco, perchè fu tarda di moto.

207. Guglielmo Kalf Olandese m. 1693. Non dipinse che frutti in vasi d'oro, d'argento, e di conchiglie: dipinse con verità grande, e con color vivace.

208. Gio. Enrico Roos Tedesco n. 1611 m. 1685. Ritrattista, paesista, brutalista, incisore. Suo figlio Teodoro ebbe disegno più corretto, e color più vigoroso. L'altro figlio Filippo fu bestiale di costumi, e non dipinse che bestie.

209. Andrea Vauder Kabel Olandese n. 1631 m. 1695. Paesista non su la maniera d'Olanda, ma sull'andare de' Caracci, del Mola, ma di color tetro.

210. Luigi Bakhuysen Olandese n. 1631 m. 1709. Non ebbe altro maestro che la natura, nè

si scelse altro oggetto che il mare in qualunque aspetto. Alla gran verità un sì eccellente colore. I Borgomastri di Amsterdam gli ordinaron una gran marina che fu stimata degna da mandarsi in dono a Luigi XIV. Egli fu anche poeta. Egli si piccò altresì di scrivere con bei caratteri, si compiacque di darne lezioni, e ne fissò un metodo, che si dice tuttavia in uso.

211. Luca Giordano Napoletano n. 1632 m. 1705. Discepolo di Ribera, e poi seguace di Pietro da Cortona. Vide quanto l'Italia contiene di più bello in pittura, ma sì rapidamente come se non avesse veduto nulla. La prestezza era il suo carattere, onde fu nominato *Luca fa presto*. In un'ora fu capace di far una figura ben grande. Giunse a dipingere fin colle dita. Ebbe anche il talento d'imitare, cioè di contraffare lo stile di qualunque maestro, perciò fu decantato un *Proteo*, vale a dire *passiviere*. Spesso il volgo loda quel che realmente è biasimevole; e biasimevole è il talento di contraffare, fa ridere, e chi fa ridere non si fa stimare; è un buffone. Il merito di Giordano fu nel pennello morbido e grandioso, nelle mezze tinte di buon tuono, nel vigore del colorito, e nell'armonia del tutto: le sue ombre sono un po' nere, e talvolta rossastre, e d'un grigio nerastro. Le teste delle sue donne sono per lo più belle, o almeno graziose, e le carni morbide; i suoi putti hanno la mollezza conveniente all'età. La sua gran prestezza gli ha fatto commettere delle incorrezioni. Generalmente il suo disegno non è vi-

zioso, ma è senza carattere grande, e senza fermezza. È impossibile far presto e bene. Egli non fu vivace che nell'arte: nella società fu uguale, e perciò amato da' suoi amici, da' suoi scolari, da' suoi emuli. Fu anche incisore all'acqua forte. Bartolozzi ha inciso la sua S. Giustina moribonda, e Venere che accarezza amore. Sono note le quattro stampe incise da Beauvarlet, il ratto d'Europa, quello delle Sabine, il Giudizio di Paride, Aci e Galatea.

212. Isaja Vanden Velde Olandese. Dipinse battaglie, e assassini sul costume Spagnuolo. Guglielmo n. 1610 m. 1693 disegnò a meraviglia marine, navi, e combattimenti navali, ma non dipinse. Gio. fu disegnatore e incisore di paesi, di ritratti, e di azioni private. Guglielmo il giovane n. 1633 m. 1707 fu buon pittore di marine. Adriano n. 1639 m. 1672 fu un abile paesista, possedè un colorito vivo, e un disegno puro. Incise anche all'acqua forte.

213. Claudio le Fevre Francese n. 1633 m. 1675. Buon ritratista, e incisore.

214. Ciro Ferri Romano n. 1634 m. 1689. Come Cortonesco occupa un rango distinto nella scuola Romana degenerata. Fu anche Architetto alla Cortonese.

215. Anton - Francesco Vander Meulen Iiammingo n. 1634 m. 1690. Fu condannato dagli adulatori di Luigi XIV a far i ritratti delle sue battaglie reali: schiere di automati in linee secondo la tattica moderna, vestiti in uniforme... Povero pittore! Egli però fece spiccarvi il suo ingegno con

con un bel colorito, con un buon chiaroscuro, e colla freschezza del paesaggio.

216. Giacomo Rulsdaal Olandese n. 1635 m. 1681. Abile nelle marine e ne' paesi.

217. Francesco Mieris Olandese n. 1635 m. 1681. Dipinse passabilmente in piccolo. Suo figlio Guglielmo fu dello stesso gusto. L'altro suo figlio Gio. dipinse in grande, e con qualche lode.

218. Gio. Battista Monnoyer Fiammingo n. 1635 m. 1699. Fiorista grazioso e fresco.

219. Rogiero de Piles Francese n. 1635 m. 1709. Ritrattista, ma come amatore; Scrittore di precetti pittorici, alcuni buoni, altri no. E perchè tutti tutti hanno da esser buoni? E dove è il bene puro. Anche i più grandi artisti che hanno scritto sulla Pittura, han dato spesso in secco.

220. Gio. Steen Olandese n. 1636 m. 1689. D'una ubriachezza abituale dipinse con vivezza le cose più ignobili, ma ne dipinse anche delle nobili.

221. Melchiorre Honde-Koeter Olandese n. 1635 m. 1695. Non dipinse che polli in bei paesini. Le cose più triviali acquistano pregio, se sono ben trattate. Il talento più mediocre può farsi onore, se si applica a quel genere per cui si sente portato.

222. Gio. Forest Francese n. 1636 m. 1712. Studiò bene in Italia per divenir colorista, ma dandosi alla Chimica diede in nero.

223. Gio. Vander Heyden Olandese n. 1635 m. 1712. Non dipinse che case e casette col maggiore scrupolo, ma con un bello chiaroscuro

224. Abramo Mignon Tedesco m. 1679. Fiorista, e bestialista.

225. Pler Francesco Caroli Torinese n. 1638 m. 1716. Si fissò a Roma, ebbe la vanità d'esser professore perpetuo dell'accademia, ed ebbe la picciolezza di non occuparsi che di prospettive, specialmente dell'interno delle Chiese. Bel colore, e un finito prezioso.

226. Gasparo Nefsker Tedesco n. 1639 m. 1684. Che bella cosa è quel che i nostri riveritissimi Latini chiamavano *Bellum*! Per la guerra Gasparo bambino di due anni fu raccolto e adottato dal Medico Tullekens insieme colla sua madre, cui furon ammazzati fra le sue braccia due altri suoi figli. Quel medico benefattore merita gloria. Il buon Medico volle far medico il suo figliuolo adottivo, ma costui divenne pittore ritrattista, e fiorista, più bravo in piccolo che in grande. Suo figlio Teodoro si distinse ne' ritratti. E Costantino altro suo figlio non ebbe che il talento di adular le donne ne' ritratti.

227. Gio. Battista Gauli, detto *Bacici*, Genovese n. 1639 m. 1705. Profetto dal Bernini, che non fece in Roma? Nè doveva farvi nulla, se le arti non vi si fossero corrotte. Fuoco grande, e ammanierato in tutto e per tutto.

228. Abramo Genof Fiammingo n. 1640. Paesista di brio.

229. Pietro Van Finglandt Olandese n. 1640 m. 1691. Lavorò in piccolo con una minutezza che non può esser valutata che dagli amatori di minuzie.

230. Gasparo Lairesse Liegese

n. 1640 m. 1711. Gli si è detto *ch'egli è un Pussino mal allevato*. Egli era frettoloso, e dedito alla crapula. Fu anche incisore.

231. Pietro Nunes Spagnuolo n. 1640 m. 1700. Imitò il Guercino.

232. Gio. d' Alfaro Spagnuolo n. 1640 m. 1680. Si ha per il Vandick di Spagna. Fu anche buon paesista.

233. Carlo Dujardin Olandese n. 1640 m. 1678. Colorista alla Veneziana. Incisore all' acqua-forte.

234. Francesco Van Cuyck Fiammingo, buon pittore di bestie, ma non troppo buono in ritratti.

235. Carlo de la Fosse Francese n. 1640 m. 1716. Dall' Italia non riportò altro che un buon colorito, e una pratica di dipingere a fresco; nel rimanente fu scorretto, e amanierato.

236. Andrea Lucatelli Romano paesista d'un buon chiaroscuro, Testa bizzarra.

237. Andrea Pozzo da Trento n. 1642 m. 1709. Pittore e Architetto: nè l' uno nè l' altro. Non fu che Gesuita.

238. Arnolfo de Vnez Fiammingo n. 1642 m. 1724. Studiò Raffaello, e ne apprese un buon disegno; ma il suo colorito è ingrato.

239. Michele Corneille Francese n. 1642 m. 1708. In Italia si formò buon disegnatore, e nulla di più. Gio. Battista suo fratello fu anche passabile. Entrambi incisero.

240. Eglon Vander Neer Olandese n. 1643 m. 1703. Buon paesista, e ritrattista.

241. Goffredo Schalken Olan-

dese n. 1643 m. 1706. Illuminava i suoi soggetti d'un lume vivo come proveniente da una fiaccola o dal Sole. Non ebbe altro merito.

242. Gio. Jouvenet Francese n. 1644 m. 1717. Senza uscir di Francia si formò un disegno fermo e fiero, un' espressione forte, e uno stile austero. Pare un Guercino innestato in Caracci. Passa per un capo d' opera la sua Deposizione della Croce; è incisa da Desplaces. Anche il S. Brunone è per l' espressione stimato molto. La Resurrezione di Lazaro è incisa da J. Audran. A 69 anni divenuto questo Pittore paralitico alla mano, si ajutò colla sinistra, e tanto fece che dipinse il *Magnificat*, e altre cose.

243. Francesco Mile Fiammingo n. 1644 m. 1680. Le sue pitture sono un misto di storia e di paesaggio. Per la sua gran memoria non dipinse che di memoria: pratica pericolosa; perciò il suo colorito è senza varietà.

244. Arnolfo de Gelder Olandese n. 1645 m. 1727. Fu allievo e imitatore di Rembrandt.

245. Gio. Glouber Olandese n. 1646 m. 1726. Uno de' migliori paesisti, e incisore. Anche suo fratello fu buon paesista. La loro sorella Diana dipinse ritratti e qualche cosa di storia.

246. Gio. Van Cleef Fiammingo n. 1646 m. 1716. Disegnò bene, e compose senza confusione, ma con cattivo colore.

247. Gio. Van Hugtenburch Olandese n. 1646 m. 1733. Dipinse le battaglie del Principe Eugenio, e incise alla maniera nera.

248. Maria Sibilla Merian Ted-

desca n. 1647 m. 1717. Celebre naturalista dipinse con accuratezza insetti e piante, che servono di loro nutrimento. A quest'oggetto ella percorse tutta l'Europa, e andò fin a Surinam nell'America. Scrisse anche su la storia depl' Insetti. La maggior parte delle sue opere sono a Pietroburg nell' Accademia delle Scienze.

249. Goffredo Kneller Tedesco n. 1648 m. 1726. Ritrattista, mediocre.

250. Antonio Franceschini Romanese n. 1648 m. 1729. Allievo di Cignani fu un buon pittore, ma all'ultimo secco e debole. Bartolozzi ne ha fatte due stampe di giuochi di fanciulli.

251. Giuseppe Parrocel Francese n. 1648 m. 1704. Fece gran battaglie senza averne veduta neppur una. Fu anche incisore. Ignazio fu anche battagliere, Pietro fu seguace di Carlo Maratta. Carlo figlio di Giuseppe imitò suo padre.

252. Elisabetta Sofia Cheron Francese n. 1648 m. 1711. Dipinse ad olio, a smalto, e in miniatura. Incise all'acquaforte e a bolino: disegnò pietre antiche, e ne incise. Luigi suo fratello studiò Raffaello, e imitò freddamente Caracci.

253. Gherardo Hoet Olandese n. 1648 m. 1733. Fu d'immaginazione viva, d'un'esattezza facile, armonioso nel colore, intelligente nel chiaroscuro.

254. Luigi Boullogne Francese n. 1609 m. 1674. Mediocre. Bon suo figlio n. 1649 m. 1717, studiò in Italia, acquistò merito nella storia, e dipinse ritratti fin colle dita. Il suo combattimento d' Ercole contro i Centauri passa

per una delle sue migliori opere. Incise anche all' acquaforte. Luigi suo fratello non gli fu inferiore.

255. Agostino Terwesten Olandese n. 1649. m. 1711. Da cissellatore si diede alla pittura, e si stabilì a Berlino con applauso. Matteo suo fratello trasportò dall'Italia all' Haya molte buone pitture.

256. Gio. Verkolie Olandese n. 1650 m. 1693. Ritrattista, e incisore in nero. Nicola suo figlio m. 1746 fu buon pittore, e un de' primi incisori alla maniera nera. Fu avarissimo della cosa più preziosa di cui si fa tanto scialacquo, del tempo. Quando non dipingeva, leggeva: leggeva anche quando mangiava.

257. Pietro Eyckens Fiammingo. A forza di stampe e di gesti d' Italia divenne un buon pittore.

258. Daniello Halle Francese m. 1674 fu mediocre. Claudio suo figlio n. 1651 m. 1736 fu dolce senza elevazione, e ammanierato. Natale figlio di Claudio n. 1711 m. 1781 fu imitator di suo padre.

259. Gio. Battista Santerre Francese n. 1651 m. 1717. Con poco talento a forza di lavoro divenne d' una giustezza gradevole. Non si sforzò mai a portar peso eccedente le sue spalle. La sua S. Susanna è incisa da Porporati.

260. Gio. Conchillos Falco Spagnuolo n. 1651 m. 1711. Fece studio grande di statue antiche, e si dice che riuscì corretto, morbido e leggiro.

261. Cornelio Bruyn Olandese n. 1652 paesista, e ritrattista.

262. Riccardo Van Orley Fiammin-

mingo n. 1652 m. 1732. Fu letterato, e dipinse la storia in miniatura correttamente più all'Italiana che alla Fiamminga.

263. Giuseppe del Sole Bolognese n. 1654 m. 1719. Dipinse gradevolmente sul gusto di Guido.

264. Carlo de Moor Olandese n. 1656 m. 1738. Disegnò con correzione, e colori bellamente. Il suo giudizio di Bruto contro i suoi figli nella sala del Consiglio d'Amsterdam fa spavento per la verità dell'espressione.

265. Luigi de Deyster Fiammingo n. 1656 m. 1718. Buon pittore e per il disegno, e per il colorito, e per il chiaroscuro, e per i panneggiamenti. Incise anche con effetto; ma col voler fare altri mestieri, organi, violini, orologi, pendoli, perdè gran tempo, si ruinò, e per viver fece quadri strapazzati.

266. Francesco Van Bloemen Fiammingo, n. 1656 m. 1740. Visse gran tempo in Roma, e fu buon paesista. Pietro suo fratello dipinse battaglie, caravane, mercati di cavalli, e feste orientali. Norberto altro fratello fece ritratti, e conversazioni galanti, ma d'un tuono falso e crudo.

267. Nicola Largilliere Francese n. 1656 m. 1746. Buon ritrattista, e paesista, e fiorista, e fruttista, e bamboecista. Volle anche dipingere storie. Ebbe buon colore, e un tratto largo.

268. Ferdinando Galli Bibiena Bolognese n. 1656 m. 1759. Architetto e pittor teatrale, come anche suo fratello Francesco.

269. Francesco Solimena Napoletano n. 1657 m. 1747. Cortonista, Giordanista, estorse fama grande.

270. Giuseppe Vivien Francese n. 1657 m. 1735 ritrattista, e pastellista.

271. Francesco Pietro Varheyden Olandese n. 1657 m. 1711. Prima scultore, e poi pittore di cacce.

272. Giacomo de Heus Olandese n. 1657 m. 1701. Ritrattista.

273. Sebastiano Ricci Veneziano n. 1659 m. 1734. Buon pittore per il disegno, per la composizione, ma ammanierato anche nel colorito. Lavorò molto in Inghilterra. Marco suo nipote m. 1726 fu paesista e incisore.

274. Adriano Vander Werf Olandese n. 1659 m. 1722. Celebre per il difetto di lavorar in piccolo colle maggiori picciolezze, e con una finitezza delle più ridicole. Per questi difetti egli guadagnò moltissimo. Fu anche Architetto, e la Borsa di Rotterdam è di suo disegno. Pietro suo fratello m. 1718 lavorò su la stessa maniera, e collo stesso successo.

275. Verendael Fiammingo n. 1659. Visse sempre tra' fiori, e non dipinse che fiori.

276. Arnoldo Houbraken Olandese n. 1660 m. 1719. Dipinse di buon disegno, ma vestì male le sue figure, e le colori peggio. Fu letterato, e compose le vite de' Pittori de' Paesi Bassi.

277. Gio. Branderberg Svizzero n. 1660 m. 1729. Seguì lo stile di Giulio Romano, e dipinse qualche battaglia.

278. Nazzario Ferajoli Napoletano n. 1661. Trattò la storia alla maniera di Luca Giordano suo maestro. Si diede a far paesì su lo stile di Claudio Lorenese.

279. Francesco Desportes Francese n. 1661 m. 1743. Fu bravo a dipingere cacce, e ritratti.

280. Natale Coppel Francese n. 1628 m. 1767. Buon pittore di stile grandioso. Mentre egli era in Roma direttore dell' Accademia di Francia dipinse per il Gabinetto di Versaglies quattro quadri, Solone, Trajano, Alessandro Severo, e Tolomeo Fildelfo: furon esposti nel Panteon, e ne riportarono lode: sono incisi da Duchange, e da Dupuis. Vi è forse troppa architettura, che distrae dal soggetto. Antonio suo figlio n. 1661 m. 1722 si attaccò in Roma al Bernini, e sfogò in tutte le affettazioni. Per disgrazia egli ebbe gran vivacità, si ammanierò più che mai, fece una fortuna brillante, e apprestò la Francia. Consultava il teatrante Baron per le attitudini delle sue figure. Que' 14 soggetti dell' Eneide ch' egli dipinse nel Palazzo Reale, manco male che sono distrutte, formavano un' Eneide travestita alla Francese. Egli incise molto. Nicola suo fratello m. 1735 fu meno fantastico, benchè non fosse uscito dalla Francia. Carlo n. 1694 m. 1732 fece peggio di suo padre Antonio; e tanto peggio, perchè non avea talento nemmeno per le bambocciate.

281. Gregorio Brandmuller Tedesco n. 1661 m. 1691. I Tedeschi lo hanno per un pittore di primo rango. Egli dipinse in Francia sotto le Brun.

282. Gio. Andre Francese n. 1662 m. 1753. Frate Domenicano studiò in Roma sotto Carlo Maratta, e non riuscì che debole.

283. Giacinto Rigaud Francese

n. 1659 m. 1745. Ritrattista passabile, carico di accessorj.

284. Roberto Van Oudenarde Fiammingo n. 1663 m. 1743. Discepolo di Carlo Maratta, e poeta latino.

285. Gio. Antonio Vander Leepe Fiammingo n. 1664 m. 1720. Dipinse senza interesse con assiduità.

286. Rachela Ruisch Olandese n. 1664 m. 1750 figlia del famoso Medico Anatomico, dipinse bene frutti, fiori, insetti.

287. Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnuolo n. in Bologna 1665 m. 1747. Colorista bizzarro, e sì caricato che si diede finalmente a caricature. Danielo detto Cerano fu anche fantastico, e ammanierato, ma ebbe facilità.

288. Cornelio du Sart Olandese n. 1665 m. 1704. Mediocre nel rappresentare feste Fiamminghe, e fiori.

289. Benedetto Luti Fiorentino n. 1666 m. 1724. Stabilitosi in Roma volle esser più colorista che disegnatore, e più Francese che Italiano. Bartolozzi gli ha inciso Atalante e Ippomene, e Narciso.

290. Giorgio Filippo Rugendas Tedesco n. 1666 m. 1742. Dipinse battaglie, ma le vide, e le dipinse con disegno corretto. Incise all' acquaforte.

291. Giuseppe Gabriello Imbert Francese n. 1666 m. 1749. Si fece Certosino, e seguì ad esser mediocre pittore.

292. Antonio Balestra Veronese n. 1666 m. 1740. Buon colorista, e buon disegnatore.

293. Antonio Rivalz Francese n. 1667 m. 1735. In Roma si formò buon gusto nel disegno, nel-

nella composizione, e nel colore.

294. Gio. Kupetski Unghero n. 1667 m. 1740. Ritrattista; dipinse anche delle fantasie con verità, ma senza scelta: ebbe un colorito vigoroso.

295. Nicola Bertin Francese n. 1667 m. 1736. Pittor in piccolo.

296. Gaspare Pietro Verbruggen Fiammingo n. 1668 m. 1720. Fiorista di stile grande.

297. Gio. Ridolfo Huber Tedesco n. 1668 m. 1748. E' chiamato il Tintoretto degli Svizzeri, quantunque non facesse che ritratti.

298. Domenico Maria Viani Bolognese n. 1668 m. 1711. Volle imitar Guido, e fu sciapito e monotono.

299. Federico Moucheron Olandese n. 1633 m. 1686. Paesista. Isacco suo figlio n. 1670 m. 1744 studiò in Roma, e divenne paesista classico.

300. Luigi Galloche Francese n. 1670 m. 1761. Grande teoria, e pratica piccola.

301. Paolo Farinato Veronese meno che mediocrissimo.

302. Donato Creti Cremonese n. 1671 m. 1742, facile, fino, secco, di mal colorito.

303. Rosa Alba Carriera Veneziana n. 1672 m. 1757. Dipinse prima ad olio, poi a miniatura, e a pastello con purità e freschezza di colorito. Guadagnò molto. Suonava ben il cembalo. Wagner incise il di lei ritratto; e Smith in nero la Primavera e l'Innocenza.

304. Claudio Gillot Francese n. 1673 m. 1722. Bravo ne' Grotteschi, e perciò stimate le sue stampe per le favole de la Motte.

305. Gio. Pietro Zanotti Bolognese n. 1674. Disegnò e colori bene; fu poeta e letterato.

306. Thierry Valkenburg Olandese n. 1675 m. 1721. Bravo ne' soggetti non viventi.

307. Gio. Antonio Pellegrini Veneziano n. 1675 m. 1741. Passabile, e a forza d'estender i lumi distruggeva il rilievo.

308. Pietro Giacomo Cazes Francese n. 1676 m. 1714 poca cosa.

309. Roberto Tourniers Francese n. 1676 m. 1752 ritrattista.

310. Giacomo Tonhill Inglese n. 1676 m. 1732. Ecco il primo Inglese Pittore, che per avere suo padre ruinata la casa si diede all'arte. Studiò in Francia e in Olanda, dipinse molto in Londra, ma difettoso nel disegno e nel colorito.

311. Gio. Raoux Francese n. 1677 m. 1734. Ritrattista.

312. Giacomo Amiconi Veneziano m. 1754. Mediocre nel disegno, ma nel colorito insipido, e sfarinato.

313. Koenjaet Roepel Olandese n. 1678 m. 1748. Di gracilissima complessione fu posto in un giardino, si occupò a' fiori, li dipinse a maraviglia, e invecchiò.

314. Sebastiano Conca di Gaeta n. 1679 m. 1764. Discepolo di Solimena si fece un gran nome in Roma, in Italia, e dovunque. Tanto l'arte è degenerata! Per esser grazioso si rese meschino, e in cerca del grande s'impiccoli. Per farsi un colorito brillante divenne ammanierato.

315. Francesco de Troy Francese n. 1645 m. 1730. Ritrattista

sta favorito dalle Dame, che ne faceva belle eroine per quanto fossero sguajate. Gio. suo figlio n. 1680 m. 1751 direttore dell'Accademia Francese in Roma d'una maniera arciteatrale ebbe tutti i difetti dell'arte da apprestare tutti gli artisti.

316. Gio. Grimoux Svizzero n. 1680 m. 1740. Senza maestri studiò in un magazzino Rembrandt e Vandick. Ritrattista bizzarro non volle dipingere che donne in busto e aggiustate a modo suo, ma pittorescamente; pieno di brio, e di un buon colorito.

317. Gio. Van Huysum Olandese. n. 1682 m. 1749. Fiorista d'un colorito sorprendente, e bravo paesista.

318. Gio. Battista Piazzetta Veneziano n. 1682 m. 1754. Inrese bene la composizione in grande, ma non il disegno, nè il colore; fu ammanierato.

319. Gio. Van Breda Fiammingo n. 1683 m. 1750 buon paesista.

320. Antonio Watteau Francese n. 1684 m. 1721. Egli si diede a soggetti galanti, specialmente campestri, e vi riuscì con gusto di composizione, di colorito, di naturalezza.

321. Baltassar Denner Tedesco n. 1685 m. 1747. Nelle sue teste si può contare ogni pelo, ogni poro. Dunque lungi da tale pratica.

322. Gio. Marco Nattier Francese n. 1685 m. 1776. Ritrattista, e trasformava le donne in ninfe, e in dee con ogni abbellimento.

323. Gio. Batista Oudry Francese n. 1686 m. 1755. Riuscì specialmente nelle bestie.

324. Antonio Canale Veneziano n. 1687 m. 1768 paesista d'una bella facilità.

325. Francesco le Moine Francese n. 1688 m. 1737. Scorse l'Italia senz'altro frutto, fu portato al grande più per ambizione che per genio, non diede tanto nelle contorsioni come i Coypel e i Troy, aggruppò bene, e colori con armonia. Il salone d'Ercole a Versaglies è forse la più gran macchina d'Europa: egli vi ficcò 142 figure. Egli fu di buoni costumi, intollerante però dell'invidia altrui a segno che ne impazzì alla frenesia, e si ammazzò.

326. Francesco Paolo Ferc Vienes n. 1689 m. 1740. Paesista di mera natura.

327. Nicola Lancret Francese n. 1690 m. 1747. Discepolo di Watteau, ne fu buon imitatore.

328. Franceschiello de Muro discepolo di Solimena, al pari del maestro si scroccò grande fama. In una Chiesa a Mantova dipinse la Madonna che si fa la cioccolata in una cioccolatiera d'argento fra un gatto e un pappagalio con una bella sedia di velluto trinata d'oro. Bagattelle a confronto della maniera delle parti principali dell'arte.

329. Gio. Paolo Pannini Piacentino n. 1691. Allievo di Locatelli dipinse monumenti di Roma.

330. Gio. Restout Francese n. 1692 m. 1768. Nipote e allievo di Jouvenet ebbe qualche grazia.

331. Gio. Batista Tiepolo Veneziano n. 1693 m. 1770. Felice nella composizione, e nelle teste muliebri, nel resto falso.

332. Carlo Corrado Napolitano n. 1693 m. 1768. Più am-

ma-

manierato del suo maestro Solimena, e fortunato ugualmente dipinse molto per il Re di Spagna.

333. Pietro Bianchi Romano n. 1694 m. 1739. Dipinse in ogni genere, e ridipinse da giudice severo di sè stesso.

334. Gio. de Wit Olandese n. 1695. Senza uscir dalla sua patria studiò i migliori disegni Italiani, studiò Vandyck e Rubens, e divenne un buon pittore, ma d' un disegno debole.

335. Luigi Tocque Francese n. 1695 m. 1772 ritrattista.

336. Gio. Girolamo Servandoni Fiorentino n. 1695 m. 1766. Pittore d' Architetture, e ornata di strepito specialmente in Francia.

337. Cornelio Troost Olandese n. 1697. m. 1758. Ritrattista, e pittore di piccoli oggetti, di buon colorito.

338. Pietro Subleyras Francese n. 1699 m. 1749. Stabilito in Roma fece in S. Pietro il quadro grande di S. Basilio: passabile.

339. Giacomo Nogari Veneziano n. 1699 m. 1763. Si applicò a teste di carattere di buon disegno, e d' un color brillante.

340. Carlo Natoire Francese. Direttore dell' Accademia di Francia in Roma cercò di porre i Francesi nel buon gusto, ma...

341. Gio. Dumont Francese n. 1700 m. 1781. Visse molto, e non fece niente di buono.

342. Michel Francesco Dandre Burdon Francese n. 1700 m. 1783. Non è noto che per il suo trattato della Pittura, e de' Costumi degli Antichi.

343. Simon Chardin Francese

n. 1701 m. 1779. Originale non ha imitato che la natura in piccolo.

344. Pompeo Battoni Lucchese n. 1702 m. 1786. Visse sempre in Roma ignorante delle cose belle di Roma e di Grecia, e gl' ignoranti lo portaron da per tutto alle stelle incantati dalla falsità del suo colorito.

345. Pietro Carlo Tremolliere Francese n. 1703 m. 1739. Nobile di buon gusto. La sua Diana accompagnata da Nirtè è incisa da Maillat.

346. Francesco Boncher Francese n. 1704 m. 1768. Niuno si è mai abusato del talento come costui: falso in tutto, anche nel genere pastorale, e fu primo pittore del Re. Non ebbe che il solo pregio della distribuzione.

347. Giacomo Vanloo Olandese n. 1614 m. 1670 di buon colorito. Si fissò in Francia. Gio. Battista suo nipote n. 1684 m. 1745 studiò in Roma sotto Luti, e divenne buon artista. Carlo suo figlio n. 1705 m. 1765 studiò anche sotto Luti, riuscì anche passabile. Luigi e Amadeo figli di Gio. Battista si fecero anche onore.

348. Van Groot Tedesco ha dipinto di buon colore e in belle attitudini le bestie.

349. De la Tours Francese n. 1706 m. 1788 pastellista.

350. Giuseppe Vernet Francese n. 1712 m. 1786. Studiò in Roma, e riuscì egregio nelle marine, e ne' paesi.

351. Gio. Battista Pierre Francese n. 1715 m. 1789. Si fece pittore, non per fare fortuna, ne avea abbastanza, ma per amore dell' arte. Studiò in Roma, e ne riportò buon disegno, e nobil-

bistà di stile ; nel colorito è mediocre .

352. Gio. Battista Deshayes Francese n. 1729 m. 1765. Gran tuoco, poca eleganza , molto di grande e di forte , e poco di bello e di soave .

353. Antonio Raffaello Mengs Tedesco n. 1728 m. 1779. La sua vita è stampata alla testa delle sue opere pittoriche . Egli in Italia si scelse quattro maestri , l' Antico , Raffaello , Correggio , e Tiziano . Il metodo col quale li studiò , convien osservarlo nella sua vita . Il profitto che ne ritrasse , bisogna vederlo nelle sue opere stampate , e dipinte in Roma , in Ispagna , e altrove . Niun pittore ha scritto e dipinto meglio di Mengs . Si metta a confronto con qualunque , e si conoscerà non esser questa un' esagerazione . Ma chi confronta , chi giudica , vuol essere intelligente , e denudato di prevenzioni . Se si vuole un quadro giudizioso su la Pittura moderna si veggia Mengs nel discorso seguente .

CONSIDERAZIONI

SU LA PITTURA MODERNA .

Le Belle Arti cominciarono in Italia a dar segno di vita nel secolo XIV . I Pittori si occuparono a dipinger su muri di chiese , di cappelle , di cimiteri , immagini tetre di religione : chi più ne metteva , era il più bravo . Lavoravano di mera pratica senza alcun principio di scelta , nè di bellezza . E piacevano : ignoranti gli artisti (o gli artigiani) , ignoranti gli spettato-

ri . Rimane ancora questo vizio dell' infanzia .

La voglia di sorpassarsi l' un l' altro fece sbarbarire un poco , e trovare qualche teoria . La prima parte che ritrovarono fu la Prospettiva , nota già ai Greci . Poterono così esprimere lo scorcio , e dare più effetto e più verità alle loro opere .

Domenico Ghirlandajo Fiorentino fu il primo a migliorare lo stile della composizione coll' aggrupparne le figure distribuendole in una gradazione di piani , per così dare qualche profondità ai quadri .

Sul fine del secolo XV fiorirono talenti superiori . Leonardo da Vinci inventò gran numero di dettagli ; Michelangelo collo studio dell' anatomia e dell' antico ingrandì il disegno delle forme ; Giorgione migliorò l' arte in generale , e rese il colorito più brillante ; Tiziano imitando diligentemente la natura pose una mirabil verità ne' toni . Fra Bartolommeo di S. Marco adoperò bene i panneggiamenti e il chiaroscuro : Raffaello , genio trascendente , si approfittò delle parti migliori de' suoi predecessori e contemporanei , ne seppe fare un composto felice , e si formò uno stile vero , universale , e superiore a quanti artisti finora sono stati .

Che cosa si avea d'aggiunger di più alla pittura ? Dopo i Zeusi e i Parrasi , non trovò Apello altro d'aggiungere all' arte che la *grazia* . E la *grazia* aggiunse anche Correggio alla pittura moderna portata al colmo da Raffaello .

Dal colmo di tali maestri l' arte declinò alquanto . I Carac-

ci la sostennero, i loro seguaci la rialzarono, specialmente Guido colle sue leggiadrie, e Domenichino colla sua saviezza. Ma Guercino e Caravaggio la offuscarono con un chiaroscuro d'ombre troppo forti, e con opposizioni taglienti.

Peggio in appresso. Pietro da Cortona stabilì il pregio dell'arte in abbagliar soltanto la vista per mezzo della composizione, cioè di un fracasso di figure in contrasto, di gruppi e di membri. Cosa ben comoda, che risparmiava tanto studio di tante altre cose difficili. Basta affollar figure, convengano o no che importa? importa colla loro moltitudine nascondere i difetti. Addio bella semplicità de' Greci che impiegavano un picciol numero di figure per rendere più sensibile la bellezza, e per fare più risalto al soggetto principale. La scuola del Cortona fu una vera setta, che dividendosi in più rami ha sfigurata la Pittura. Non più scelta, non più esame sul bello, su l'interessante, su la convenienza, su l'espressione: i Cortonisti hanno precipitata l'arte in giù dove ella era fra i primi restauratori moderni, aggiungendole solo contrasti e contorsioni, e spampanamenti.

Finalmente Carlo Maratta si diede ad imitare i Caracci, imitò senza molto ragionare. La sua scuola, che si ha per l'ultima di Roma, ha un certo stile accurato, e un poco ammanierato.

In Francia fiorirono anche valenti artisti, specialmente nella Composizione. Dopo Raffaello niuno si è accostato più al vero buon gusto greco quanto Pussi-

no. Le Sueur, le Brun, e altri si sono distinti per la fecondità; e finchè i Francesi non si sono allontanati dalla buona scuola Italiana, hanno avuto qualche merito.

Degenerata la scuola Italiana in Cortonesca, in Berninesca, in Borrominesca, la scuola Francese è divenuta tutta Francese: i suoi modelli sono stati i Teatranti, e i Cortigiani dell'arciaffettato Versailles.

Pet le altre Nazioni. V. Scuole.

Cosa stupenda! I primi maestri delle grandi scuole di Pittura, ciascuno isolato nella sua patria, giunsero all'eccellenza in tutte le parti, senza altra guida che l'antico e la natura, e sostenuti solo dal loro ingegno.

I loro successori riuniti, e con tutti que' grandi esemplari, non pervennero a quella eccellenza. I Caracci co' loro bravi allievi, Paolo Veronese, Vandyck, e quanti esercitaron in quel tempo la pittura in Italia, in Spagna, in Francia, in Fiandra, in Olanda, sostennero certamente la pittura, ma un punto più in giù dal colmo dove era giunta.

Ma subito ella andò più in giù, e via più in giù a precipizio. La turba de' pittori si moltiplicò, e imitando pecorescamente da schiavi gli artisti del secondo ordine, ne risultarono opere da arrigiani. Chi non volle esser che colorista, divenne ammanierato; chi volle esser puro, riuscì insulso. Alcuni per essere originali, diedero un calcio ad ogni verità, e sfoccarono in un fasto teatrale. E addio Pittura.

Da questo generale smarrimen-

to

vo è sorto Mengs, il quale colla penna e col pennello ha riaperta la vera strada della perfezione. Chi sa che sarà?

Dalle Regioni settentrionali d'Europa non si ha da sperar nulla di mediocre nelle arti di gusto per qualunque sforzo vi si faccia. L'Inghilterra non ha mai prodotto un pittoricchio, non ostante le grandi ghinee profuse per raccogliere opere di belle arti del disegno. Giosuè Reynolds scrittore di pittura e pittore vi ha fondata un'Accademia. Se ne desidera, ma non se ne spera buon frutto. In Inghilterra è riuscita l'incisione, e l'incisione sola può riuscirvi: non richiede vivacità d'ingegno. In tutto il resto si oppone la natura del clima, il quale ha tanta influenza nel carattere nazionale. In qualunque contrasto contro la natura, la natura sempre vince e trionfa.

La natural sede delle Belle Arti in Europa è nelle sue contrade meridionali. Quivi si possono rimettere in vigore, e conservarsi sempre vegete, se vi si mette un generale regolamento. Eccone un abbozzo. 1. Si formi un piccol codice di pochi precetti su l'essenza delle arti a portata di chiunque sa leggere, e inalterabili, universali, eterni.

2. Scuole pubbliche, dove ad ogni fanciullo non s'insegni che il suddetto Codice.

3. Chi vuol operare, operi sul Codice. I giudici e i maestri, e i dilettanti han da esaminare col codice alla mano.

4. Chi esce fuori del Codice esca dall'arte come reo di lesa arte.

5. Niuno sia dichiarato Artista, se non possiede e riunisce tutte le parti essenziali dell'arte.

6. Può bensì ciascuno scegliere un genere, per cui è più disposto, ma lo ha da trattare artisticamente.

Il buon codice formerà buoni discepoli, e buoni conoscitori. I buoni discepoli diverranno buoni maestri, e i buoni maestri formeranno eccellenti Accademie. Tutte le Accademie debbono essere in tale corrispondenza fra loro da non formare nel mondo che una sola Accademia.

Ma questa sarà schiavitù. No. Sarà anzi un riparo contro il dispotismo de' maestri, e contro la ciarlataneria delle mode, e de' capricci. Niuno più comanderà, niuno sarà più servo. Il solo Codice sarà il Sovrano, cui tutti ubbidiranno per godere del buon gusto universale e costante.

POESIA è inventare. L'artista è poeta quando inventa; non è che pittore se copia, o imita.

L'artista è poeta, se vede il suo soggetto come ha dovuto essere, e se lo rappresenta con bellezza pura e con espressione più viva. Egli è poeta, se creato questo quadro vivente nella sua immaginazione, ne conserva fortemente la memoria per esporlo al vivo in tela, o in marmo.

Dunque la poesia dell'arte consiste nel vedere il soggetto, e nell'esprimerlo. L'espressione, è l'espressione che caratterizza *poeta* l'artista. Egli inventi pure gruppi, masse, figure, e quanti accessori vuole, non perciò sarà *poeta*: lo sarà, se esprimerà bene l'inventato. L'artista che trova un bel soggetto, e non

sa esprimerlo, non è *poeta*, come non lo è chi ha trovato un soggetto di tragedia, e non fa la tragedia. E' madre colei che fa aborti?

Per esprimer un soggetto, conviene rappresentare i personaggi, che han dovuto concorrervi, colle fisionomie convenienti al loro rango e al loro carattere, metterli nell'azione che han dovuto farvi, e in quelle affezioni che doveano avervi; fortificare questa espressione. col sito, co' lumi, cogli accessori, e scartare quanto può indebolire l'assunto. Dunque rari gli artisti *poeti*, Dunque gran *poeta* Raffaello.

Se le idee poetiche bastassero a far *poeti* gli artisti, potrebbero facilmente impoetarsi ad ogni libereccolo di poesie, ad ogni cicciata di poetonzolo. Per conoscere se un artista è *poeta*, non si badi che all'espressione; poco importa se l'invenzione del soggetto sia sua o di altri: importa ch'egli lo abbia ben espresso; allora egli è *poeta*. Correggio fu un sì gran *poeta* nel suo quadro di *Io*, che il Duca d'Orleans lo bruciò. L'artista vi aggiunse un accessorio: per esprimer l'ardore de' due amanti, pose in un angolo un cervo morto assetato che si disseta ad un fonte. Che ingegnosa *poesia*!

Tutto quello che non concorre all'espressione del soggetto, è niente. Onde molteplicità di figure, aggruppamenti, macchine, ricchezze di accessori, non sono che imbrogli impoetici. Quanto era *poeta* quel Greco che creò l'Apollò di Belvedere! La *poesia* dell'arte è nell'espressione.

È anche la *poesia* di stile,

che consiste nell'impiego elegante e puro del linguaggio dell'arte. Questo linguaggio è formato dal colore. L'artista che possedesse la *poesia d'espressione* senza la *poesia di stile*, sarebbe come il poeta che si esprime male nella sua lingua. Questi ributterebbe il lettore, e quegli gli spettatori.

POLICLETE scultore e architetto d'Argo edificò in Epidaurò una rotonda di marmo bianco molto stimata, e un Teatro d'una bellezza singolare.

POLIRE quadri è quasi lo stesso che deformarli. Senza una grande intelligenza, per toglier a' quadri la sporchezza, se ne porta via almeno almeno la velatura e le tinte che ne formavano l'accordo. A Parigi un cieco poliva quadri, e molti ciechi, che non si credevan ciechi, gli davano da ripolire i loro quadri.

POLLAJOLO (*Simone*) n. 1454 m. 1509 artista Fiorentino fu soprannominato il Cronaca, perchè avea studiato molto le antichità Romane. Sul gusto antico di Roma egli architettò il cornicione corintio al palazzo Strozzi in Firenze, e si ha quello per il più magnifico de' cornicioni. Ma quel cornicione *corintio* è in una facciata d'ordin dorico il più semplice. Anche nel cortile il Sig. Cronaca fece un salto dal dorico al corintio. La sua Sagrestia ottagonale di S. Spirito ha proporzioni eleganti. La chiesa di S. Francesco sul poggio di S. Miniato è sì vaga che Micheleangelo la chiamava la sua cara villanella. E' anche lodato il suo Convento de' Servi, e il Salone del Consiglio.

POMPE funebri. Alle porte del

del moribondo si attaccavano rami di spini e di alloro: forse per recargli buon odore.

Il parente più prossimo incolava le sue labbra su quelle dell'agonizzante, e gli chiudevano gli occhi subito che spirava.

Sotto la lingua del morto si metteva un obolo, e anche tre. Si lavava il cadavere, si profumava, s'incoronava di fiori. Si copriva d'un manto di porpora, o bianco. Le mogli, o le figlie tessevano questi panni mortuarij, e così familiarizzavansi colla morte.

Si guardava il morto non men da 3, nè più di 14 giorni. L'ultimo si esponeva pubblicamente in un vestibulo co' piedi verso la porta. I ricchi erano su letti di parata detti *leſtiche* con rami di cipressi intorno: i poveri su tavole. Presso alla porta era un vaso pieno d'acqua lustrale, presa da una casa non mai visitata dal morto. Chinnque entrava a visitarlo, si aspergeva di quell'acqua nell'uscire per lavarsi dell'impurità cadaverose.

La famiglia e gli amici si mettevano intorno al feretro: i cantori intonavano versi funebri, e un musico accompagnava con una tromba inclinata verso terra; per i giovani si suonava il flauto invece della tromba. Alle donne spettava il pianto, e le lamentazioni. E si affittavano delle piangenti che vi andavano a vender le loro lagrime, e n'empivano talvolta de' vasi *lacrimatorj*, non senza qualche furberia.

Non bastava il pianto: si faceva anche offerta di capelli, e anche lungo tempo dopo i funerali l'amico o il parente si tagliava una ciocca di capelli, e

Dir. B. Arti T. II.

li depositava su la tomba del morto riverito.

In Grecia il trasporto funerario si faceva la mattina prima che uscisse il sole; in Roma la notte fra torce e faci, onde quelli che trasportavano i morti dicevansi *Vespilloni*. I parenti più prossimi portavan la *lettica*; e gli uomini di stato, senatori, e vestali, se il morto era un personaggio degno: allora la processione era lunga, e v'intervenivano ballerini e buffoni. Gli assistenti portavano corone, e il loro lutto era bianco, o nero: questi colori estremi sono stati usati in varj tempi.

In Grecia i cadaveri si bruciavano: in Roma chi li bruciava, e chi li seppelliva. Giunto il corteggio nel sito del rogo o della sepoltura, si chiamava ad alta voce il morto per il suo nome. I morti non sogliono rispondere.

In Roma il morto illustre si passava per il Foro Romano, e quando era ai Roſtri si fermava, i personaggi si mettevano nelle sedie curuli, e un parente montava in tribuna, e gli scaricava un'orazione funebre.

Il Rogo era di forma quadrata terminata in piramide; e le bocche erano alternate in ciascuno strato, e il loro aspetto orrendo era ornato di ghirlande di foglie e di fiori. I roghi signorili eran decorati d'ordini di architettura d'un'apparenza di edifici solidi. In cima era un'Aquila legata con fili sottili, che all'incendio se ne volava; e così andava in cielo quella parte del defunto, la quale si suppone senza parti, nè tocca, nè è toccata, nè occupa sito.

Sul rogo si gettavano doni gra-

M ti

ti al morto, il quale non gradisce più cosa alcuna. Ne' tempi eroici, cioè barbari, per onorare il morto gli si scannavano uomini. Achille bruciò sul rogo di Patroclo 4 cavalli, 3 cani, e 12 giovanotti. Nel Malabar vanno volentieri a bruciarsi le mogli, non già per amore de' mariti, ma per pompa. Per pompa si sbudellano i duellisti.

Il rogo s' inaffiava di vino, e talvolta di latte e di mele, e vi si mettevano profumi. Consumato il corpo, si estingueva il fuoco col vino. Si raccoglievano le ossa e le ceneri, e si facevano libazioni di vino e di olio odorifero. Queste care reliquie si chiudevano in un' urna di metallo o di marmo. Le belle forme loro debbono esser note agli artisti. Per raccorre tali ceneri s' involupava il cadavere in tela d' amianto. Quella del Vaticano trovata nel 1702 pare d' un tempo posteriore a Costantino.

Ne' tempi eroici l' urna si depositava in terra, e vi si sovrapponevano alquante pietre, o le si formava sopra un monricello di terra, o vi si metteva una colonna. Indi le tombe conservaron la figura di colonna o di torre; spesso divennero monumenti decorati della maggiore magnificenza. Le cave, dove si mettevano le urne cenerarie o i sarcofagi, erano spaziose, e talvolta con appartamenti vasi, ornati di que' vasi che diconsi *etruschi* e che sono Napoletani, poichè non si trovano che nelle tombe del Regno di Napoli. Vasi degni di morte.

Le cerimonie funebri erano seguite da giuochi ginnastici in

Grecia: in Roma da spettacoli sanguinari.

È inutile agli artisti il sapere che il funerale terminava con un gran pranzo. In alcuni paesi si usa anche adesso per consolare i viventi.

POMPEI (Conte Alessandro) Veronese n. 1705 studioso della buona architettura diede alla luce un buon trattatello de' *Cinque Ordini dell' Architettura Civile di Michele Sanmicheli*. Egli discese alla pratica, e architettò i palazzi Pindemonte nella villa del Vo, Giuliani nella Villa di Sessino, una chiesa rotonda in Sanguinetto. In Verona disegnò la Dogana, il portico dell' Accademia Filarmonica, la facciata di S. Paolo; e in Bergamo la libreria de' Francescani. In tutte queste e altre opere egli ha mostrato gusto e intelligenza. Benedetti que' nobili che impiegano sì nobilmente il loro talento.

PONDERAZIONE. Per ben rappresentare la situazione de' membri, e le loro differenti azioni, basta osservare quel che la natura ci fa operare senza che noi ce ne accorgiamo.

Il mezzo del corpo è sempre sottomesso alla testa. Chi si volta e si sostiene d' un piede, lo stesso piede, come base di tutto il corpo, si trova direttamente sotto la testa. La testa è quasi sempre dalla parte del piè che la sostiene, almeno nelle azioni ordinarie che non esigono alcuno sforzo.

Se la testa si volta da un lato, contemporaneamente una parte del corpo fa lo stesso moto come per sostenerla. La testa non si rovescia tanto in su che quanto per guardare il mezzo del

Cic-

Cielo. Non gira da una parte o dall'altra che per toccare col mento l'osso della spalla. Il più grande sforzo per voltare la parte del corpo superiore alla cintura, è al più che una spalla si mostri in linea retta su l'ombilico. I moti delle gambe e delle braccia sono più liberi. Le mani non s'alzano ordinariamente più in su della testa; il pugno non più in su della spalla; il piede non più in su del ginocchio, nè un piede si allontana dall'altro che quanto è la sua lunghezza. Se si alza un braccio, tutte le parti di quel lato lo sieguono, e s'alza da terra anche il tallone. Qualche pittore per dare un bel moto alle sue figure, ne ha fatto vedere nel tempo stesso lo stomaco e la schiena; cosa stomachevole, perchè impossibile in natura.

Per non ingannarsi ne' movimenti del corpo, conviene considerarlo immobile; e in qualunque attitudine sia, osservar la sua situazione per vedere se è ben piantato: in questo caso le sue parti sono in un tale equilibrio, che può star fermo senza sforzo, e agire facilmente senza disstarsi.

Se si ha da rappresentare una figura dritta nella posizione dell'Ercole Farnese, si consideri su qual piede posa. Se sul destro, bisogna che tutte le parti del lato destro cadano su quel piede, e quelle del lato opposto s'alzino a proporzione. La clavicola del collo deve corrispondere al piè destro, il quale diviene base di tutto il corpo, e ne sostiene tutto il peso.

Lo stesso è se l'uomo cammina. Le parti appoggiate su la

gamba dove posa tutto il corpo, saranno sempre più basse delle altre, come si vede nell'Atalanta. Ma ne' moti veloci questa differenza è meno sensibile che ne' moti lenti, perchè ne' veloci il corpo è in un bilanciamento continuo e quasi impercettibile. Infatti chi corre appena lascia impronto nel tango o nell'arena; appena tocca terra, par che voli.

Non si può star in piedi, se manca l'equilibrio. Nel moto le parti escono d'equilibrio, ma non tanto che l'equilibrio abbandoni interamente le azioni del corpo. Chi alza un piede, non può sostenersi su l'altro; se in questo non si fa subito equilibrio: li alzi entrambi, cade. Chi slancia un sasso, mette un piè in dietro per acquistar più forza, e il centro di gravità è su quel piè di dietro: tira, e l'equilibrio si trasporta al piè d'avanti. Noi non possiamo agire con forza, se la parte che sostiene l'azione non è sufficientemente caricata, altrimenti sarebbe trasportata di qua, o di là. Si osservi il Gladiatore combattente. Si osservino i facchini, si osservino le gruide. Chi si piega avanti, porta avanti le gambe, e chi pende in dietro le ha da trarre in dietro.

Per conoscere tutti i giuochi della *ponderazione*, non si ha che osservare i movimenti degli uomini. Ciascuno può osservare sè stesso. E come mai tanti artisti fanno figure che non possono reggersi in piedi un momento? Perchè le sgambano, le contorcino, le disnervano contro ogni verità di espressione? Tanta inosservanza è stupenda.

PONTE (*Gio. da*) n. 1512 m. 1597 architetto Veneziano ristaurò molti edifici pubblici a Rialto, il Collegio del palazzo Ducale, le sale del Consiglio e dell' Squitino, coprendone il tetto non di piombo troppo pesante, nè di rame che troppo s'infuoca, ma di latta. Nell'Arsenale fe' la cordetia. La sua chiesa di S. Croce non ha altro piegio che la solidità. La fabbrica delle Carceri con tanti ornati di frontoni, di cornici, di balaustate, e di colonne doriche, ha un carattere contrario a carceri. Il trionfo di questo architetto fu il Ponte di Rialto. Fu prescelto il suo disegno in concorrenza di quelli di Palladio e di Scamozzi, per la ragione ch'era di minor dispendio. La luce di esso ponte è di 66 piedi, la grossezza 4, l'altezza 21, la larghezza 66. Questa larghezza è divisa in 5 parti, cioè in 3 strade, e in 2 file di botteghe, che sono 24. Nel mezzo sono due archi che congiungon le botteghe, con pilastri dorici e con frontespizj. Per i lembi ricorre una cornice con balaustrata: varie sculture sono nel serraglio e nelle cosce dell'arco: tutta la mole è di pietra d'Istria.

PONTI. L'importanza de' ponti è tanto necessaria quanto la comunicazione comoda e sicura. Di qualunque specie sieno, la solidità è il loro primo requisito, la comodità il secondo: in alcune circostanze richiedono anche bellezza, specialmente se sono in città cospicue, o in luoghi di delizia.

1. Per la solidità, la prima avvertenza è di non restringer il

fiume co' piloni; altrimenti l'acqua ristretta scava il fondo di essi piloni, li sgrotta, e li rovescia. A quest'effetto conviene slargar il letto del fiume, e impedire la rapidità dell'acqua con palizzate che ne taglino il filo. Convien anche sceglier il sito meno profondo, di sasso, di tutto, o d'altro sodo fondamento, e dove il fiume abbia il corso dritto. L'altezza degli archi vuol esser tanta che la chiave sia almeno 3 piedi al di sopra delle maggiori escrescenze. La forma degli archi è indifferente. La loro

grossezza si fa $\frac{1}{24}$ del loro diametro. Gli archi debbon esser in numero dispari, affinchè nel mezzo della corrente non siam mai un pilone. La grossezza de' piloni vuol esser il $\frac{1}{3}$ o il $\frac{1}{4}$ di

quella degli archi. I piloni debbon essere a scarpa, e guarniti di speroni. La costruzione vuol essere di grandi pietre di taglio ben connesse. Chi vuol istruirsi su questo articolo interessante ha da studiare l'*architettura idraulica*, e l'*arte degli ingegneri*.

2. Riguardo alla comodità, i ponti non si han d'alzare punto o poco dal livello della strada. Debbon esser larghi in ragione dell'affluenza del popolo; e s'è possibile, sieno fiancheggiati da marciapiedi per comodo de' pedoni. I parapetti son richiesti dalla sicurezza, nè debbon avere risalti. Debbon altresì aver incontro strade dritte, senza gomiti, e con piazze di qua e di là.

3. Il ponte più ricco di bellezze fu il ponte *Elia* che Adriano fece incontro alla sua *Mele*.

le. Anche adesso Ponte S. Angelo è il più bel ponte di Roma. Fabbricar case su ponti è imbruttirli. Gli archi trionfali vi fanno bene, e bene vi fanno le colonnette o le ferrate ai parapetti, per godere il corso dell'acqua.

PORTA (*Giacinto della*) architetto Milanese del secolo XVII eseguì in Roma la Cupola Vaticana, la fabbrica del Campidoglio, e la chiesa del Gesù. Fece anche le facciate di S. Luigi de' Francesi, della Madonna de' Monti, di S. Maria in Via, co' soliti abusi. Meno male la Chiesa de' Greci. Si condusse meglio ne' palazzi Serlupi, Ercolani, Niccolini a Piazza Colonna, Spada, alla Sapienza, Marescori. Diede disegni per le fontane del Popolo, delle Tartarughe, di Campidoglio, della Rotonda ec. A Frascati architettò la Villa Aldobrandini, e vi si fece onore.

PORTAFOGLIO tesoro degli Artisti, i quali vi depongono i loro più belli pensieri, le loro più interessanti osservazioni, e quanto altri hanno operato di più squisito in ogni tempo, in ogni luogo, in ogni genere. Questo tesoro è di più arricchito delle cose più peregrine che la natura e l'arte han diffuse per ogni dove.

Quando l'artista ha determinato l'insieme della sua opera, e l'attitudine dell'espressione di ciascuna figura, apra il suo tesoro: l'aprirà con profitto.

PORTE e finestre servono per gli uomini; dunque han da essere rettangole due in tre volte più alte che larghe. Le porte grandi e i portoni si posson far ar-

cuati per maggior fortezza. La larghezza delle grandi porte può andar da 8 fin a 20 piedi; quella delle mezzane da 4 fin a 12, e quella delle piccole da 4 fin a 6. L'altezza deve corrispondere al carattere dell'edificio. La loro decorazione è negli stipiti, quanto più semplici, tanto più belli. Le colonne di rado vi han luogo. Se nelle abitazioni le porte han da essere in una stessa linea retta, anche le porte di città han da infilar dritto a strade principali.

PORTICI pubblici o privati non sono d'assoluta necessità: sono bensì di comodità grande, e dalla loro maggior comodità risulta la loro bellezza. Qual portico più bello di quello del Pantheon, e della piazza Vaticana? Non v'è bisogno sempre di tanta magnificenza. Ma di colonne isolate e architravate saran sempre più comodi e più belli che con pilastri e con archi. Nelle piazze specialmente è lo spicco de' bei portici.

PORTO di mare. Si ricordi il lettore che qui non si tratta che di *belle arti*. I *porti* di mare o di fiume spettano alla scienza idraulica e degli ingegneri: perciò ricorra a Belidor, Fournir ec. Qui non si considerano i *porti* che relativamente alla comodità, e alla bellezza; e ne sono molto suscettibili. La loro forma può esser regolare, poligona, mistilinea, come furon tanti *porti* Romani. Le scalinate, i parapetti, i sedili, le colonnette, tutte di pietra solida, posson disporsi in modo comodo e vistoso. Più vistosi e più grati vi riusciranno i fonti, i viali d'alberi, gli archi trionfali, i tro-

fei, i casini per abitazione de' custodi, e degli ufficiali. E' questo il primo pezzo della città che si presenta a que' petti di triplice bronzo, che lo cercano fra tanti disastri; è il loro soggiorno; è la delizia e la ricchezza de' cittadini. Merita dunque tutta l'attenzione, e la riunione dell'architettura idraulica, militare, e civile, affinché sia sicuro, comodo e bello. A questo effetto gli arsenali, e magazzini, le dogane, le borse debbon esservi adiacenti, con botteghe e con abitazioni relative al servizio della marina.

POSI (Paolo) n. 1708 m. 1776 architetto Sanese di gran talento senza buona architettura. Le sue principali opere sono in Roma, l'altar maggiore dell' Anima, la Chiesa di S. Caterina da Siena, i Mausolei de' Cardinali Imperiali in S. Agostino ec. bisbeticherie. Si condusse meglio nel risarcimento del palazzo Colonna.

POSITURA. L'artista che cerca grazia e bellezza, la troverà sempre che farà prendere al suo modello la *positura* la più naturale e la più conveniente all'azione che ha da rappresentare. Se il modello è forzato e fuori della sua positura familiare, non sarà più una figura in azione, sarà una figura che contraffà un'azione, e l'artista invece di bellezza e di grazia non avrà che maniera. Che bella facilità nelle *positure* degli antichi, e di Raffaello!

Nelle moderne accademie si studia di porre il modello tutto alla rovescia del naturale. In vece della *positura* la più semplice e la più facile per dargli

i moti più dolci, si costringe più che si può in moti sforzati. Così i maestri istruiscono i loro discepoli, e i discepoli divenuti maestri hanno per bello tutto quello ch'è *esagerato*, fuor di natura. Si vuole impastar il modello, come gli scultori impastano la creta. Il risultato di questa educazione è di metter nelle opere quello che si ha imparato, niente di naturale.

Lo scopo dell'arte è imitar la natura nelle *positure* le più familiari, e nello sviluppo delle sue bellezze. Dunque scopo dell'artista è abborrire l'affettazione. Come dunque per l'espressione d'una testa precierà la rabbia d'un assassino, per l'espressione de' moti gli spasimi delle torture, e per lo studio della natura gli scatti della natura?

Sono sì fuori del comune le *positure* degli artisti moderni, che i non artisti le han credute bellezze occulte alla loro ignoranza, e le hanno lodate per non comparire ignoranti. L'artista lodato non si corregge. Col tempo si è infinocchiato al pubblico, agli amatori, ai dilettanti, ai conoscitori, e a una folla d'artigiani, che la natura dipinta non deve rassomigliare alla natura. Vi vuole anche del tempo per sfinocchiarli di questo errore.

POVERO è un panneggiamento che non corrisponde alla ricchezza del soggetto. *Povero* è un disegno piccolo, meschino, mancante di grandezza nelle forme. Sono *povertà* le minuzie rappresentate con esattezza, che viste dal suo giusto punto spariscono con danno della grandiosità.

POZZI. I pozzi privati debbon esser in mezzo de' cortili : ma dovunque sieno, debbon esser lungi d'ogni immondezza, e alla scoperta per la più libera circolazione dell'aria. I pozzi pubblici debbon esser in mezzo delle piazze, e sono suscettibili di decorazioni sontuose fin d'archi trionfali, e di tempietti. Il tempo più opportuno per cavarli è l'estate. Si scavi finchè si giunga all'acqua, e se ne abbia 3 in 6 piedi. Si metta nel fondo una ruota di quercia ben grossa, e si mettan sopra alquanti strati di pietra di taglio murati con malta e collegati con ramponi di ferro : s'alzi il resto della muratura con mattoni o con pietre. Nel fondo si può metter un buon piede di ghiaia minuta e bianca, affinchè l'acqua resti chiara e netta. Le acque saranno più copiose, purgate, e fresche, quanto più profondi saranno i pozzi. Vi son de'siti in Flandra, in Germania, in Italia, che basta tratorar il suolo, e si ha l'acqua. Vedi Belidor.

POZZO (Andrea) n. in Trento 1642 m. 1709 Gesuita, pittore, architetto. Chi vuol conoscerlo, veggia il ricco altare di S. Ignazio nella Chiesa del Gesù in Roma. Non si può far peggior abuso della ricchezza. E qual pessimo abuso di stampa in que' due grossi volumi di *Prospettiva dei Pittori e degli Architetti*? E' difficile delirar più di Fra Pozzo. Fantastico fin colonne ad anche di cane.

POZZO (Conte Girolamo dal) n. 1718. Ecco un altro Nobile Veronese che ha saputo vivere nobilmente coll' applicarsi alle belle arti. La villa Trissino nel

Vicentino, una Chiesa a Castellarò sul Mantovano, un Teatrino a Verona, sono opere che gli fanno onore. E molto onore gli fa un trattato su gli *Ornamenti antichi dell' Architettura Civile*, e un altro sopra i *Teatri degli antichi*, e su l'idea di un *Teatro moderno*.

PRATICA. La più bella teoria è nulla se non è secondata dalla *pratica*: la sola *pratica* eseguisce quello che si è concepito. La *pratica* è la facilità d'operare acquistata da un lungo uso di eseguire le stesse operazioni.

E' lodevole la *pratica* nelle parti principali dell' arte. E' biasimevole nella sola *Composizione*, in cui Raffaello, Pussino non componevano per abitudine, ma con profonda e laboriosa riflessione. Ma gli apparatisti, i macchinisti buttan giù gruppi di figure, e facilmente le compongono in varj ordini e disordini, e le variano a loro talento affinchè tacciano un bel vedere, senza badare se quelle attritudini sieno convenienti all' espressione del soggetto. Luca Giordano, Solimene, Coeca ec. sono compositori di *pratica* senza teoria.

La teoria senza pratica, diceva Apelle, è un sapere inutile. Pietro Testa effigiò la Teoria in una donna celeste colle braccia legate: e per la Pratica senza Teoria rappresentò una vecchia cieca sempre sollecita a correre all' azzardo brancolando e cadendo.

La *pratica* è anche viziosa quando non si consulta più la natura. In questo vizio cadono per lo più gli artisti accreditati, che per il gran numero dei lavori ri-

chiesti tiran giù di *pratica* senza osservar la natura.

PRECISIONE nel disegno è rappresentare le forme principali come sono nel modello, in guisa che il braccio non appartenga ad una persona più magra, nè la gamba ad una più grassa. Ciascuno de' principali muscoli descrivè linee rientranti e salienti, e queste debbonsi delineare con *precisione*. Così delle ossa principali. Ma non cost delle piccole parti: queste vanno omesse.

Una figura rappresentata con *precisione* è l'apparenza del modello veduto ad una certa distanza, e non già da vicino e in dettaglio da ricercarne scrupolosamente tutte le minuzie. Non sarebbe allora che un'imitazione servile, fredda e magra. La *precisione* nell'arte è un misto di menzogne ardite e di grandi verità, donde risulta l'apparenza della natura.

PREGIUDIZIO è una predilezione fondata non su la ragione, nè su la natura, ma in favore di un certo maestro, o di una maniera particolare.

Niente più difficile che disfarsi di un *pregiudizio* in favor de' maestri. E come poi sottrarsi dal giogo di scuole intere e di tutto un secolo? Per quanta forza d'ingegno abbia un giovane artista, può egli solo sollevarsi contro tante voci imponenti, contro tante opere applaudite che si accordano tutte ad ingannarlo?

Dacchè egli è entrato nella scuola, gli si è intonato, che colto studiat la natura non si deve studiar la natura, ma si deve acquistare una certa maniera.

Che l'antico non è che un'occupazione che si deve lasciare per disegnare il modello; perchè l'antico ispira maniera fredda e rigida, come l'ispira l'insulso e secco Raffaello. Che il *fare*, il *fare* è il pregio delle opere. Che la pittura è un vero mestiere che non ha bisogno nè di riflessione, nè di giudizio, nè d'ingegno. Che il gran mestiere consiste in accatastare figure e gruppi inutili, contorti, piramidati, mostruosi, come savamente han praticato i Cortonisti e i Napoletani, veri maestri. Discepoli dilettissimi, se andate a Roma non perdetevi molto tempo a copiar l'antico, nè Raffaello, studj vani: per vanità scarabocchiate un poco, correggeteli anche, e state forti ad imitare Cortona, Bernini, Borromini, anzi fate peggio di costoro, se volete essere valent'uomini e maestroni.

Ma si è mai usato questo linguaggio? No. Si sono bensì in altri termini usate queste lezioni, e s'usano tuttravia. Io che scrivo queste cose, ho veduto io correggere l'Apollon di Belvedere per dargli tutte le grazie de' più sforzati contorcimenti come esige il gusto del secolo.

Come dunque ha da fare un povero giovane per *sprejudicarsi*? Niente di più facile. Faccia tutto l'opposto di quello che fa. Non vada da nessun maestro, li fuga tutti. Si faccia discepolo de' maestri di Raffaello, di Palladio, di Canova. Chi sono stati i maestri di questi maestri? L'Antico. E i maestri dell'antico? La natura, la ragione, Maestri universali eterni.

PREMIO al più valente: no,
al

al più protetto, al più brigante. E così i *premi* invece d'incoraggiare e di promuovere hanno fatto degenerare le belle arti. Questo è un fatto. Dunque non più *premi accademici*. Il *premio* venga dall'osservanza delle leggi registrate nel Codice, e il *premio* sia l'applauso pubblico, non una medaglia.

PREZIOSO non è nel grande, le pietre *preziose* sono piccole. I quadri di Raffaello, di Tiziano, di Correggio sono di gran prezzo, e non sono *preziosi*. Quelli di Gerardo Dow, e quelli di Vander-Weef sono *preziosi*, perchè di piccolo stile, accarezzati, e quasi leccati.

Chi non sa far cose grandiose e sublimi, faccia cose *preziose*, ma badi di non cadere nel meschino e nell'insipido; e per non cadervi, vuol essere finezza di toni e di disegno, e tocco vivo. Allora il *prezioso* ha il suo merito, merito inferiore, ma è sempre un merito il piacere.

PRIGIONI. Qui le belle arti han da sapersi imbruttire. Nelle prigioni civili deve affacciarsi la malinconia, nelle criminali l'orrore. Il rustico il più ruvido, le proporzioni più mastine, aperture anguste e anche informi, ingressi ributtranti, tutto deve spirare spavento per freno alla sceleratezza. La solidità apparente si deve unire colla reale, e un buon fosso all'intorno vista bene. Ma l'interno deve esser netto e salubre: finchè gli uomini son vivi non hanno da star sepolti. Perciò un buon chiosstro sarebbe il miglior partito, con piante aromatiche nel mezzo; ne portici si posson disporre i lavori, essendo necessario che i car-

cerati lavorino, e dietro le varie carceri secondo le varie classi de' delinquenti. Il sito opportuno è presso ai tribunali, i quali debbon esser nel cuore abitato. Che contrasto fra la giuliva apparenza degli edifici adiacenti e l'orridezza delle prigioni! Contrasto corrispondente alla nostra vira.

PRINCIPI, o sieno regole dell'arte sono diffusi per gli articoli di questo Dizionario.

Per *principio* s'intende anche ciò che costituisce una cosa, e ne fa l'essenza. Ciascun genere di pittura ha il suo *principio*. La Storia ha l'espressione, il ritratto la rassomiglianza; il paesaggio e la natura morta hanno per principio il diletto della vista.

La Storia non può aver per *principio* che l'espressione, dacchè ella non ha da rappresentare che esseri sensibili. L'espressione non è per la vista, è tutta per il cuore e per la mente: gli occhi non vi hanno parte che come mezzi conducenti allo scopo, ch'è la mente e il cuore.

Per eseguire questo *principio*, si richiede molto studio, e riflessione grandissima. Scelto il soggetto interessante, e costituito il personaggio principale d'un'espressione conveniente, degli altri personaggi deve ciascuno avere la sua espressione particolare, e ciascuno deve tendere al centro, e far unità col principale, onde tutti i personaggi, e tutti gli accessori formino una sola espressione che tocchi il cuore, intruisca l'intelletto, e sia grata alla vista. In questo hanno sudato e gelato i Raffaelli, i Carracci, Domenichino, Pussino, Mengs...

Que-

Questi geli e questi sudori dispiacquero ai Cortonisti, ai Gior-danisti. Dunque non più espressione, ma un apparato di figure insignificanti e informi variamente aggruppate e confuse per semplice diletto degli occhi. Gli occhi non sono abbagliati ad un'occhiata delle opere Raffaellesche, dunque non più di queste; guarda e passa, e imbambonato ai Corradi, ai Conca.

L'oblio de' *principi*, o l'ignoranza, e più di tutto la pigrizia, hanno privato d'espressione il sublime genete della Storia, e l'hanno ridotto a un capo morto. E addio Arte.

PROFILO è l'aspetto che presentano i contorni d'un oggetto veduto di fianco.

L'uso di disegnar le teste di *profilo* deve essere ben antico. Che la innamorata Dibutade nell'atto d'esser lasciata dal suo amante, ne delineasse il *profilo* a lume d'una lampada, niente importa che sia storia o favola.

Importa bensì che il *profilo* sia di bella forma. La sua forma bella consiste nell' *ovale*. Nell' *ovale* si scuoprano con facilità i punti essenziali che formano il contorno. Laddove nella linea retta tutto è uniforme; e nella curva che si approssima al circolo tutto si raccorcia, e le parti si occultano le une nelle altre. Perciò i profili rotondi e concavi sono deformi e ridicoli, e cagionano movimenti più ridicoli. Quindi le maschere da far ridere sono o tonde o dritte. A misura che le forme si allontanano di qua o di là dall' *ovale*, si allontanano dal bello e dal grazioso; e passando per gradi dal convesso al concavo si giunge fin al grottesco, ch'

è l'opposto del grave e del maestoso. Così è anche ne' profili dell' Architettura, ne' vasi, ne' mobili.

PROFUSIONE. Dacchè le arti si sono alzate ad un grado eminente, si attraggono della stima. La stima spinge un gran numero di uomini a cercarne le produzioni, e un gran numero d'altri ad esercitarle. Eccone la *profusione*. La *profusione* rende difficili i veri principi dell'arte. S'imbrogliano giudici, artisti, conoscitori. La sazietà raffredda l'amore dell'arte; non si ama più che per vanità, e la *profusione* porta alla decadenza e al disgusto.

Si vada in un Palazzone Romano dove tutto è quadri, sculture, sontuosità d'ogni specie. Vi si resta stupido, e a forza di veder tante cose, non se ne vede nessuna, e se ne va via con una strepitosa indigestione d'occhi. Per godere vi vuole calma e silenzio, e non quella moltitudine di oggetti, che tutti insieme gridano d'esser veduti tutti in una volta. Il mediocre grida più forte perchè si pavoneggia di trovarsi a canto ad un eccellente; e questo vi perde di riputazione per la vicinanza di quello. Eccettuati i professori, e pochissimi intendenti, ogni altro dirà entro di sè: *come mai si fa tanto conto di cose noiose?* La *profusione* è dunque la causa della ruina delle arti, perchè è causa della sazietà, del disgusto, del disprezzo.

Il rimedio è facile. Un bel fallo di tutto il cattivo, di tutto il mediocre, e anche di tutto il buono. Non si lasci che il solo eccellente. Ma questo sarà

ra-

raro : tanto meglio. Non nella folla d'ogni genere, ma nella scelta di poche cose egregie s'istruisce, si opera, e si gode a maraviglia.

PROPORZIONI sono i rapporti delle dimensioni delle parti fra loro e col tutto.

La figura dell'uomo è la più interessante per l'uomo, e in conseguenza vi si sono fatte molte osservazioni; e misurando e comparando un gran numero d'individui se ne sono stabilite le *proporzioni* per costituire invariabilmente la sua perfezione visibile.

La testa o la faccia sono state le misure scelte.

La *testa* è la lunghezza d'una linea tratta perpendicolarmente dalla sommità fin sotto al mento. La *testa* ha cinque divisioni: 1. dalla sommità fin all'origine della fronte, 2. dalla fronte fin alla nascita del naso, 3. il naso, 4. dal naso alla bocca, 5. dalla bocca fin sotto al mento. Ma queste divisioni non sono uguali fra loro, onde si fa uso di altre divisioni più piccole per misurare le altre parti del corpo. Si fa uso della lunghezza del naso.

La *testa* è riguardata da' pittori come un ovale. Essi dividono quest'ovale con una linea che ne divide la lunghezza in due parti uguali; e dividono la larghezza con quattro linee trasversali parallele. La prima di queste trasversali divide in due parti uguali tutta l'ovale. Su questa linea mettono gli occhi co' loro angoli. La metà dell'ovale al di sopra è divisa trasversalmente in due parti uguali. La più alta comincia dalla sommità

della testa, per tutto dove son capelli: la parte inferiore occupa la fronte fin agli occhi. La parte di sotto è ugualmente divisa in due parti trasversali; in una è il naso, nell'altra divisa in due altre piccole parti, in una delle quali è la bocca, e nell'ultima il mento.

La *faccia* è una linea perpendicolare tirata dalla origine della fronte fin al mento. E' divisa in tre parti uguali, fronte, naso, bocca col mento. Questa misura, come meno grande della testa, è più adatta per misurare tutto il corpo.

Di dieci facce è l'altezza ordinaria d'una figura intera. Questa dimensione si sarà certamente scelta dopo d'aver confrontato i più scelti individui. Ciò nondimeno alcune immagini sono più alte qualche cosa di più di dieci facce, come l'Apollo, e la Venere. Così hanno la sveltezza che loro conviene: Gioverebbe prender le misure esatte delle principali statue antiche, e confrontarle. Questo lavoro è stato fatto imperfettamente e ributtantemente da Vinci, e da Lomazzo. Ne ha dato un saggio anche Audran, ma senza critica.

Dal mento fin alla fossetta delle clavicole sono due nasi. Dalla fossetta fin alle mammelle una faccia. Dalle mammelle all'ombelico un'altra faccia: ma nell'Apollo v'è un naso di più. Dall'ombelico fin ai genitali una faccia; anche qui l'Apollo ha un naso di più. Da' genitali fin al ginocchio due facce: nella Venere de' Medici il mezzo del corpo è al di sopra de' genitali. Il ginocchio ha mezza faccia. Da sotto
al

al ginocchio al piede due facce. Il resto è mezza faccia.

L'uomo stese le braccia è largo quanto è lungo. Da una mammella all'altra sono due facce. L'omero dalla spalla al gomito è di due facce. Dal gomito fin al nodo del dito mignolo due facce. Dall'omoplatea fin alla fossetta delle clavicole una faccia.

La pianta del piede è il $\frac{1}{6}$ della figura. La mano una faccia. Il pollice un naso. Il braccio interno dalla mammella fin al mezzo 4 nasi. Dal mezzo fin alla mano 5 nasi. Il dito più lungo del piede un naso. Nelle donne i due capi delle mammelle e la fossetta fanno un triangolo equilatero.

Si fanno spesso delle figure maggiori del naturale fin al gigantesco. I grandi edifici si sogliono decorare dentro e fuori di figure colossali in ragione della vastità delle fabbriche, e del punto di veduta. Ma si avverta che noi siamo avvezzi a giudicare della grandezza de' nostri simili sempre a un modo in qualunque distanza sieno. Si esageri pure la grandezza ordinaria delle figure, ma non tanto che ci compariscano colossali, e che impiccoliscano e abbassino l'ampiezza degli edifici, come accade in S. Pietro di Roma, e altrove.

PROSCENIO è la parte del teatro dove agiscono gli attori. Presso gli antichi la scena era d'una decorazione permanente; onde il loro *proscenio* era tutto quel che noi chiamiamo *scena*. Era un quadrilungo che rappresentava ordinariamente un luogo scoperto. I suoi fianchi erano nascosti da

prismi versatili, su' quali eran dipinte le decorazioni corrispondenti alla decorazione del fondo. Questo era tutto naturale e ragionevole. E' anche ben ragionevole che il *proscenio* sia nobile nella forma, e semplice ne' suoi ornati. Se fosse carico di marmi d'ogni colore, e di oro, le decorazioni del fondo e gli attori sarebbero distrutti da quella ricchezza.

Quanto è diverso il nostro *proscenio*! I suoi difetti nella forma sono senza numero. Dov'è curva, e dov'è d'una lunghezza estrema; or in trapezio, or irregolare; ma sempre discordante colla sala dell'udienza. Alle volte sporge infuori nella platea, come ne' Teatri di Milano, di Roma, di Napoli.

Le sue decorazioni sono ridicole. Mensole, cartocci, termini, cariatidi, ordini sproporzionati, frontoni, mostri d'ogni genere che sostentano un cornicione, e che non sono sostenuti da niente.

Se poi il *proscenio* sporge avanti nella platea, produce una vista orrenda, e gli attori si trovano fra gli spettatori. E gli spettatori che si trovano in quelle logge veggono male, e tutti odono peggio.

PROSPETTIVA lineare è una scienza che insegna come le linee, che circoscrivono gli oggetti, si presentano all'occhio dello spettatore situato in distanza di essi oggetti. Finchè questa scienza è ignota, l'arte è nell'infanzia. La *Prospettiva* sola insegna a rappresentare con esattezza gli scorci: e gli scorci si trovano nelle positure più semplici. Convien delineare scorci.

e in conseguenza seguir le leggi della *prospettiva*, per rappresentar una figura veduta di faccia, che posa i piedi per terra. Il discepolo ha d'apprendere gli elementi di questa scienza, prima di disegnare il naturale. Nulla cosa c'inganna tanto quanto la nostra vista: per poco che si cambi sito, o che l'oggetto si muova, si fa subito una differenza considerabile fra l'originale e la copia che noi ne delineiamo. La *Prospettiva* è una regola sicura per misurar le opere che noi vogliamo rappresentare, e per dare la vera forma delle linee che debbono indicarne i contorni. È vero che non è sempre facile delineare secondo le regole tutte le linee che danno le differenti parti del corpo umano secondo le distanze, e secondo la loro posizione. Ma vi si perviene colla pazienza. La *Prospettiva lineare* è una parte delle matematiche; dunque ha regole certe. L'Artista non ha bisogno di saperla in tutta la sua estensione: gli basta sapere il piano, il quadrato in tutti gli aspetti, il circolo, l'ovale, il triangolo, e specialmente la differenza del punto di vista secondo si è più d'appresso, o da lungi. Il gusto poi deve presiedere all'altezza, in cui si stabilisce il punto di veduta. Se gli Antichi abbiano conosciuta la *prospettiva*, è una questione insulsa. Tante loro opere danno prove di sì. Ma tante altre dicono di no: tali sono i bassirilievi della Colonna Trajana. Questo non vuol dire altro se non che sono opere quelle d'ignoranti di *prospettiva*, come tante opere moderne sono *improspettive* che non ostan-

te che ora questa scienza sia più sviluppata che mai.

La *prospettiva aerea* non ha principj fissi come la *Lineare*. Insegna il grado di lume che gli oggetti riflettono verso lo spettatore in ragione della loro distanza. Ne fa conoscere la degradazione del tono a proporzione dell'aria frapposta. L'aria è più o meno densa, ora più carica, or più serena: ond'è le regole di questa *prospettiva* non sono certe. Degradando i toni, i contorni restano più indecisi, gli angoli si cancellano, e le forme si rendono vaghe e incerte. Osservazioni dunque e pratica si richieggono per questa *prospettiva aerea*.

I piccoli pittori che si danno a quel piccolo genere di pittura che si dice di *prospettive*, non ne facciano mai dove lo spettatore può cambiar di sito; poichè fuori di quel sito quelle decorazioni sono mostruosità.

PROVE sono saggi che l'incisore fa tirare sul suo rame per vedere l'effetto del suo lavoro. *Prove dell'acqua forte* sono quando si fan tirare alcuni saggi dopo adoperata l'acqua forte. *Prime prove* son quando il rame è interamente abbozzato.

La durata del rame è secondo la qualità del rame, il lavoro dell'artista, e la destrezza dello stampatore.

Gli Amatori non badano tanto alla stampa, quanto a certe loro inezie. Voglion le prove senza lettere, perchè poche e prime; e i mercanti per contentarli ne fanno tirar molte, e le danno fuori a poco a poco. L'avarizia ispirò a Rembrandt la ciarlataneria di far a' tami dopo aver-

averne tratte parecchie stampe qualche cangiamento, e anche un nuovo effetto. Niente di più facile che correggere nell'iscrizione un errore lasciatovi espressamente, o con pulire il margine lasciato apposta difettoso. Gli amatori compran a caro prezzo queste vergogne. Che bella cosa è l'esser amatore di tutto l'inamabile!

PTERA è creduto architetto della Cappella di Delfi, che fu (dicesi) prima di rami d'alloro, indi di cera, e poi di rame cisellato con immagini di vergini d'oro che cantavan meglio delle Sirene. Peccato che sì bella rarità fosse stata inghiottita sana sana dalla terra. Gli antichi ebbero qualche altro edificio di rame. Di rame fu a Sparta

il tempio di Minerva, chiamata perciò *Chalciaecos*. E Aerisio fece costruire una camera di rame per sua figlia. La città di *Apreva* in Creta si vuole costruita da questo architetto.

PUJET (Pietro) n. 1621 m. 1694 soprannominato il *Michelangelo* della Francia per essere stato anch'egli pittore, scultore, e architetto. Egli progettò grandi abbellimenti per Marsiglia sua patria, ma restaron progetti. In Genova la chiesa della Nunziata è di suo disegno, e varie sculture in quella città gli fanno onore. La sua statua più famosa è il Milone Cronofante, che da Tolon fu trasportato a Versaglies. Anche il gruppo d'Andromeda e Persco è molto stimato.

QUA

QUALITA'. Niuno nasce poeta, pittore, astronomo ec. La natura ci fa tutti lavoratori. Per esser Artista non vi vuole che *intelligenza e disposizione di mano*.

Immaginazione ardente e giudizio squisito, memoria sicura e timor continuo d'imitare servilmente gli altri; destrezza di mano e diffidenza d'operare più per la mano che per i suoi occhi e per il suo cuore: sono le *qualità*, quasi incompatibili, per formare un artista eccellente.

La più felice facilità d'inventare non vale niente, se la più

sana ragione non dispone e non eseguisce. Coll'ordine il più esatto, e colla imitazione la più precisa si darà nell'insipido, se non v'entra il fuoco dell'ingegno.

Oltre il giudizio e l'immaginazione vi vuole la sensibilità. La sensibilità è la sola che fa parlare le figure. Ella sola scuopre le passioni, che l'artista vuol esprimere per trasmetterle agli spettatori sensibili. Senza questa sensibilità i ragionatori e gl'inventori d'Apollo, di Laocoonte, i Raffaelli, i Domenichini, che cosa satebbero stati?

Un'

Un'immaginazione fertile, un carattere nervoso e fiero, un sentimento vivo e penetrante, un coraggio per un lavoro indefesso; questo aggruppamento di qualità è in un'aquila che si slancia a voli sublimi, ed ecco il divino Michelagnolo, il quale esce fuori di sè sfrenato di savia riflessione.

La Riflessione calcola la precisione delle forme, de' caratteri, de' colori, degli effetti, per esprimere le passioni con dignità come richiedono i differenti soggetti. La Flora, l'Ercole, l'Antinoo, il Gladiatore, l'Apollo, Venere, il Laocoonte; e il Panteon, e il Colosseo, e la Sibilla, e tanti altri monumenti dell'antichità sono capi d'opera di ragione, di scienza, di gusto, di sentimento, come altresì lo sono le belle opete di Raffaello, di Tiziano, di Correggio, di Mengs, di Canova, di Palladio.

Le qualità dell'artista si debbon esercitare nello studio del bello degli antichi, e de' maestri moderni; non per imitarli servilmente e copiarli, ma per convertirseli in sugo e in sangue, e per andare costantemente sulle loro tracce, come regole e guide eterne e infallibili.

La destrezza della mano ha da essere serva fedele della mente. Guai se ella pretende indipendenza.

Oltre le suddette qualità primarie, l'artista ha bisogno di emulazione. Raffaello attratto dalla voluttà sarebbe rimasto nel secume del Perugino, se non avesse avuta la bella emulazione di sorpassare Michelangelo. L'emulazione sostiene il coraggio

per superate gli ostacoli, e produce amore per il lavoro. Quindi la *Pazienza*, senza di cui non v'è studio.

Il complesso di tutte le suddette qualità riunite insieme fa eccellete l'artista. Qualche qualità isolata darà qualche lustro parziale, che per lo più diviene nocivo, e forma più nocivi sistemi accademici, e parzialità di Scuole. L'antichità non conobbe nè scuole, nè accademie: volle eccellenza universale, e qualunque mediocrità fu nulla.

Presupposte le predette qualità, l'Artista si provvegga delle necessarie cognizioni di Prospettiva, di Anatomia, di Antiquaria, di Storia, di Favola, di Fisica, di Matematica, di Chimica, e specialmente di Morale chiara e pratica.

Felice l'artista che munito di queste cognizioni piantate sul basamento delle qualità, sa applicarle a tutte le parti della sua professione; e ben munito di osservazioni su le opere de' gran maestri antichi e moderni, sa scegliere ciò che conviene al soggetto che ha da trattare. Flessibilità dunque, e meditazione profonda. Flessibilità, docilità non è lo stesso che schiavitù: l'artista docile non è un copista servile. Quanto più egli studierà le cose altrui, più sarà originale.

Sarà anche moderato, per evitare la taccia che Apelle dava a Protogene di faticar troppo le sue opere. La moderazione è anche importante, per non cader nel vizio della molteplicità delle figure, degli accessori, e degli ornati. Col meno si ha il più.

Le

Le belle arti sono un continuo ragionare. Dunque Logica, Signori Artisti, e Signori intendenti.

Il *disinteresse* poi vuol essere l'ultimo pulimento che ha da far brillare l'artista *qualificato*. Il *disinteresse* lo preserva dalla in-

vidia, dalla gelosia, dalle brighe, dal vile mercimonio per le sue opere, e dall'orgoglio verso i suoi allievi. De' suoi allievi egli non si farà un gregge di ciechi ammiratori inceppati al solo meccanismo.

R A B

RABIRIO fu impiegato da Domiziano ad architettare molti edifici, tra' quali il gran palazzo sul Palatino, descritto dal Bianchini nella sua opera intitolata *Palazzo de' Cesari*. Opera più utile fu l'arginatura e il ponte sul Volturno. Ma Domiziano voleva in tutto una profusione di ornati, e per approfondire scorticava i popoli; onde alla sua morte i popoli si scatenarono contro i suoi ornamenti.

RAINALDI (*Girolamo*) n. 1570 m. 1655 architetto Romano di famiglia di Artisti. Compì in Roma il Campitoglio, edificò la Casa del Gesù, il Palazzo Panfilì e la Chiesa di S. Agnese in Piazza Navona, Villa Taverna a Frascati. In Bologna il Collegio di S. Lucia. Tutte opere molto mediocri.

Carlo suo figlio mostrò poco gusto nelle chiese di SS. Apostoli, di Gesù e Maria al Corso, di Campitelli, di S. Andrea della Valle, nelle due gemelle su la piazza del Popolo, nell'esteriore settentrionale di S. Maria Maggiore, e nel Deposito di Clemen-

te IX entro la stessa chiesa. Fece meglio nel duomo di Ronciglione, nella Chiesa di Monteporzio, e ne' giardini di Mondragone a Frascati, e di Villa Pinciana. Il Palazzo dell'Accademia di Francia sarebbe bello se fosse men ricco. L'architetto amava il fasto, e riusciva bene nelle piante.

RAPPORTO *scambievole de' lumi, delle mezze tinte, e delle ombre, quale deve essere?*

Se si danno 6 porzioni di lume, o sia di chiaro, alla massa principale, bisogna circondarla di 9 porzioni di mezze tinte, e di 12 di oscuro, o sia di ombre. Questo è in natura, e Rubens lo ha saputo ben imitare. Ma qui non si richiede un'esattezza aritmetica: le operazioni del gusto non soggiacciono a calcoli. Questo rapporto deve accomodarsi alle circostanze.

All'aria aperta i colori chiari e brillanti debbon esser estesi quanto i toni scuri, e le mezze tinte. Al sole risplendente da per tutto le ombre sono la maggior parte riflesse, e non hanno che

che il valore delle mezze tinte, e sono perciò di grande estensione; nè restano grandi oscuri che ne' luoghi fattizj, dove i riflessi non possono giungere.

Al lume artificiale di notte le parti luminose sono del più vivo splendore rossastro, e le ombre sono più taglienti e più uniformi, e il fondo tenebroso. Qui le mezze tinte appena sono discernibili, onde le ombre debbon occupare anche il loro luogo, così che se la porzione illuminata è 6, bisogna ai 12 gradi delle ombre aggiungere 19 delle mezze tinte, e far che le ombre sieno di 21 gradi di estensione.

Ne' soggetti di notte illuminati da un lume artefatto, i chiarì comparirebbero troppo acuti, se non fossero *ricchiamati* dagli echi che li sostengono; e gli scuri sarebbero tristi se non fossero staccati da barlumi, i quali debbon esser disposti diagonalmente in distanze ineguali, come anche gli echi. In questa guisa il quadro comparirà più grande della tela.

Di notte i colori cedono in vivacità al lume che li produce, ma superano in splendore per la loro estensione, e per l'opposizione degli oggetti associati. Queste estensioni e questi contrasti sono relativi al locale, e all'importanza delle figure. Finalmente tutti i corpi veduti di notte debbonsi rappresentare con molto meno finezza e con meno dettagli che quelli esposti alla luce del giorno.

RASSOMIGLIANZA. In una composizione una figura non si deve rassomigliare all'altra, non solo nel viso, ma neppure nel gesto, nel portamento, e

Dir. B. Arti T. II.

nell'attitudine. Così vuole la madre Natura. E così ha operato il suo figlio primogenito Raffaello. E' sterile quell'artista che in un soggetto di storia fa le figure tutte *rassomiglianti*: allora non fa che la storia d'una sola famiglia. E più sterile è ancora, se ne' varj soggetti egli sempre ripete le stesse figure.

La ripetizione non è permessa che di uno stesso personaggio; rappresentato una volta da un artista in un modo, deve lo stesso artista riprodurlo rassomigliante nell'altre occasioni, ma con qualche riguardo all'età e alle circostanze. Nelle avventure di Ulisse, Ulisse sempre si ha da riconoscere; eccetto quando fu cambiato da Minerva.

RAVY (Giovanni) lavorò in Parigi da architetto e da scultore nella Chiesa de *Notre Dame*, e la compl nel 1351. E' questa una fabbrica gotica delle più grandiose e ben proporzionata; tutta di pietra, e ricca straricca di ornati d'ogni genere.

REFRAZIONE, rottura apparente d'un oggetto passando trasversalmente da un mezzo più raro a uno più denso, dall'aria nell'acqua. Un bastone dritto immerso in parte nell'acqua ci comparisce rotto. Qualunque corpo che sia nell'acqua ci altera la vista; vi si vede una moneta dove prima non si vedeva, tutto ci par più grosso, e quel ch'è nel fondo ci comparisce più vicino: ma i colori s'indeboliscono. Convien però aver riguardo alla natura delle acque, alla loro quantità, alla profondità. L'acqua chiara e poco profonda fa poca alterazione.

REGOLAMENTO. Una cit-

N

14

rà ben regolata deve regular anche l'esteriore de' suoi edificj. Non si ha d'abbandonar al capriccio de' privati quello che spetta alla bellezza pubblica. 1. L'altezza delle case deve esser proporzionata alla larghezza delle strade. Nelle strade principali posson le case esser a tre piani, ma nelle minori non a più di due. Questo è richiesto dal comodo e dalla salubrità. 2. Varietà nelle forme, nella qualità e quantità degli ornati, e nel modo di combinarli. 3. Ogni città per quanto sia brutta, può bel bello abbellirsi. Si faccia un piano di quello che è, e di quello che deve essere, e a misura che le fabbriche deperiscono, ecco strade nuove spaziose e belle, e piazze frequenti e magnifiche. Bisogna volere; non si vuole abbastanza.

RESISTENZA è in Architettura la forza che sostiene la parte che fa pressione. Una fabbrica avrà tutta la necessaria solidità, se la *resistenza* supera alquanto la pressione. Un muro semplice è pressione e *resistenza*: le sue parti superiori premono su le inferiori, e queste sostengono quelle, ma la *resistenza* totale è nel suolo: questo è il fondamento. Un edificio è composto di più muri sostenenti volte, solaj, tetti, che fanno il peso dell'edificio, e i muri ne sono il sostegno o la resistenza. L'architetto ha da calcolare esattamente la pressione de' pesi per regolare con sicurezza la forza de' sostegni, o sia la resistenza.

Vi son de' pesi che agiscono verticalmente da su in giù: tali sono i muri; perciò debbon esser dritti. Altri agiscono obliquamen-

te; queste sono le volte: per calcolarne la pressione, convien misurarne la curvatura; quanto minore è questa, maggior sarà la spinta. Altri pesi, come i solaj e le volte, premono verticalmente, e un poco obliquamente. Tutto ciò va calcolato. Dunque l'Architetto deve esser provvisto di Matematiche, senza le quali non potrà approfittarsi de' buoni trattati che su questo articolo interessante vi sono di Belidor, Riccati ec.

RESTREMAZIONE è l'assottigliamento della colonna dal fondo, o dal terzo in su. Questo è ben natura: i fusti degli alberi, donde le colonne, si assottigliano a misura che s'alzano. Ma il farle panciute, come pratican alcuni moderni, è innaturale e brutto. La *restremazione* deve esser maggiore quanto è più svelta la colonna; onde $\frac{1}{8}$ nel dorico, $\frac{1}{7}$ nel jonico, $\frac{1}{6}$ nel Corintio.

REYESI BRUTI (*Ottavio*) nobile Vicentino del secolo scorso, architettò varie buone fabbriche in Brendola. E diede alla luce l'*Archisesto per formare facilmente gli ordini d'Architettura*. Questo strumento è una specie di compasso di proporzione.

RICCHEZZA non è bellezza nelle arti, nè in morale; anzi è spesso contraria alla bellezza e alla bontà. Quanto più si aggiungono *ricchezze*, meno si bada al soggetto *arricchito*, e ne resta corrotto.

Tutto quel ch'è bello, è sempre *ricco* nelle arti, come tutto quel ch'è buono, è *ricco* se ha merito personale. Il bello deve sem-

sempre esser unito al convenevole e al naturale. Una composizione è *ricca*, se ha ornamenti necessarij in quella savia abbondanza, che ne risalti maggiormente il soggetto, lungi da profusione, e da superfluità: Quanto è difficile l'uso delle ricchezze! E quanto è rara l'arte di godere e di far godere!

RICERCATO è parente di affettato. L'artista non sia *ricercato*, se vuole che le sue opere sieno ricercate.

RICHIAMI. La natura insegna che una massa principale di lume, in cui si mettono le principali figure, deve essere come per eco *richiamata* su gli accessori in una maniera meno viva. Se non vi fosse che una sola massa luminosa opposta ad una sola massa d'ombre, la composizione riuscirebbe insulsa.

I Veneziani e i Fiamminghi sono stati bravi in questi *richiami*. Ma non si debbono usare che per accrescere l'espressione della scena. Onde ne' soggetti di notte, e di misterj, i *richiami* vogliono esser rari. Nella sua famosa *Notte* il Correggio non *richiama* il lume; lo fa uscir tutto dal Bambino per illuminare la Madre Vergine: che pittoresco poetico! Anche Raffaello nella *Carcere* di S. Pietro si mostrò intelligente in questi *richiami*.

RIFLESSO. La luce non si *riflette* da un corpo senza caricarsi del colore di esso corpo, e portarlo sul corpo vicino. Su questo corpo si fa un color misto del color proprio e della luce riflessa. Le Donne sanno a maraviglia tali *riflessi*, e perciò scelgono sempre vesti di colori che riflettano in maggior abbel-

limento del loro viso. E i pittori ne sapranno meno delle Donne?

Senza *riflessi* le figure non possono aver rilievo, nè leggerezza, nè vaghezza, nè armonia. I *riflessi* debbonsi distribuire in forza e in colore a proporzione del lume e dell'oggetto che li produce.

Il corpo luminoso, il lume d'una face, presta il suo color rossastro ad un corpo vicino, senza ricever niente da esso corpo illuminato. Da questo bensì si fanno le riverberazioni in qua, in là. L'arte de' *riflessi* è d'impiegare le riverberazioni e i colori torti che gli altri corpi ricevono gli uni dagli altri: quindi la dolcezza, la gradazione, e l'accordo delle parti e dell'insieme.

Un tempo s'ignoravan i *riflessi*: ora sono tanto alla moda che non si distinguono dalle mezze tinte; il che è contro natura. La luce *riflessa* non può produrre toni sì chiari come la diretta.

RIGIDO. In natura tutto è di apparenza flessibile e ondeggiante. Nelle campagne coltivate s'incontrano delle forme dritte e in conseguenza rigide; ma non mai ne' siti abbandonati a loro stessi. Il terreno è solcato dall'acque, da' venti, dalle tempeste; se nelle foste alberi annosi si erigon dritti, la loro *rigidezza* è interrotta da piante parassite e tortuose; gli stessi scogli per lo sforzo de' secoli offrono ruine sinuose. Da per tutto è bandita la *rigidezza*, e la fredda regolarità.

L'uomo che si abbandona alla natura non è mai rigido nelle sue attitudini. Ha bisogno di sforzi per divenirlo, e a forza di

sforzi ne prende l'abito, e vince la natura.

L'oggetto dell'arte è la natura libera, non la natura contrariata. L'artista che imiti la natura libera, sarà libero da *rigidezza*; e se nelle sue opere s'incontra qualche cosa di *rigido*, egli ha fatta un'imitazione falsa.

RIMESSE sieno esposte a tramontana. Ogni carrozza ha bisogno d'uno spazio largo 9 piedi e lungo 22. Vi si fanno delle corsiere di pezzi di legname a triangolo, per cui le carrozze escono facilmente, e rientrano a disporsi ciascuna al suo luogo senza offendersi.

RINGHIERE son parapetti traforati per riparo a finestre, a logge, a terrazzi ec. Fanno al di fuori una bella vista, quando sono ben disposte, e danno al di dentro comodità e ilarità. Ma invece di balaustri (sono pur barbari i balaustri; gli antichi non li conobbero) si potrebbero sostituire colonnette corrispondenti al carattere dell'edificio. Ma così per vedere, fanno un bel vedere le ringhiere su' vetri, e fin su' frontespizj? In Roma, in Roma si veggono di queste mostruosità per la mania di adornare.

RIPETIZIONE. La natura è tanto variata che neppure una foglia è interamente simile all'altra d'una stessa pianta. Dunque l'artista non *ripeterà* le stesse attitudini, gli stessi gesti, le stesse vesti, i medesimi colori. Certe *ripetizioni* però sono eleganze in certi casi. Nell'Eliodoro di Raffaello un gruppo di donne con dimostrazioni uniformi tendono all'espressione d'

un medesimo sentimento, e vi fanno bene.

RIPOSO. Ogni nostro senso per aver maggiori godimenti, ha bisogno di *riposo*. I più vivi piaceri ci stancano e si convertono in pene, se non sono frammisti di *riposi*.

Due principj rendono necessario il *riposo* nelle opere delle belle arti: L'unità d'interesse, e l'armonia.

L'occhio trova tranquillità e riposo in un'opera dove non regna confusione, dove le parti subordinate e accessorie non distraggono dall'oggetto principale, dove gli ornati non sono profusi gli uni sopra gli altri. Il *Riposo* esige ancora una giusta gradazione de' colori locali, e di chiaroscuro. Col *riposo* l'occhio e la mente comprendono facilmente l'idea dell'opera.

RISENTITO. Un principiante che copia il corpo umano, non vi scuopre le impressioni muscolari, nè le esprime. A misura ch'egli si esercita nel disegno, e fa confronto di forme, le fa *sentire* nella sua opera. Divenuto uomo e riscaldato nello studio de' modelli, e particolarmente nel moto e nella situazione de' muscoli, esprime le forme con energia, e ne fa un disegno *risentito*. Michelangelo si è contraddistinto in questo *risentimento*.

Ma la natura che mostra da per tutto forme, non le mostra sempre *risentite*. Le donne, i fanciulli, e gli uomini delicati e d'una vita delicata, non offrono che muscoli dolci e di transizione fine. I robusti e i laboriosi hanno contorni *risentiti*. Dunque chi disegnasse sempre *risentita-*

mente disegnerebbe sempre ammanieratamente.

Si osservino i capi d' opera dell' antichità. Ercole ha le forme *virescenti*, ma non glà Antinoo, molto meno Apollo, e moltissimo meno Venere. Si osservi Raffaello: con quanta saviezza ha variato le forme secondo il carattere delle differenti figure! L' artista non ha d' avere altro sistema che la natura e la bella antichità.

RITI RELIGIOSI. I Preti sono della più remota antichità. In Grecia sotto i Preti v' erano ministri subalterni chiamati *parastiti*, perchè partecipavano delle vivande de' sacrificj. In Roma gli *Epuloni* facevano banchetti divini.

Nella vita privata i Preti Greci e Romani non par che avessero abito distinto; si contraddistinguevano bensì nelle lor funzioni religiose. Nell' atto del sacrificio si coprivano la testa colla toga o col mantello. Talora si mettevano in capo una corona di fiori o di foglie. Ma que' fiori e quelle foglie avean da essere corrispondenti al nume, cui si sacrificava: di quercia a Giove e a Diana, di alloro ad Apollo, di pioppo ad Ercole, di mirto a Venere, di olivo a Minerva, di cipresso a Plutone, di narciso a Proserpina ec.

I Tempj eran quadrilunghi, o rotondi con portici d' avanti o d' intorno, e con ornamenti di statue e di trofei. Gli Altari v' erano isolati, e mobili, di figura rotonda, o quadrata, o triangolare, ornati di bassi rilievi, e incavati al di sopra per contenervi il fuoco.

I Tripodi servivan per metter-

vi vasi d' acqua per lavar le viscere delle vittime. Quello della Pitia di Delfi era a forma di sedia sfondata per ricever l' esalazioni profetiche.

Canestri, incensorj, cuochiarini, vasi di varie forme, eran arredi sacri. I dischi eran piatti per mettervi le carni. Con un aspersorio si aspergeva l' acqua lustrale, che si santificava con estinguervi un tizzone dell' ara. Le Patere erano come sottocope per far le libazioni su la testa delle vittime, e per riceverne il sangue. Quadrate eran le Gabbie dei polli sacri. Gli Auguri usavano un bastone, *lituo*, simil al pastorale de' nostri Vescovi. Con un martello ovale si accoppavano le vittime, e si scannavano con coltelli contenuti in un fodero in forma di U, o con un' *ascia* o sia scure. I Candelabri erano ornatissimi, e finivano in un vaso ad urna per contenervi l' olio o il sevo.

Le donne intervenivan ai sacrificj col portar canestri e altri arnesi, e aiutavano i preti, e perciò erano grasse; guazzavano nelle carni delle vittime. Ogni sacrificio era seguito da un banchetto.

Le Vestali aveano una veste lunga colle maniche aperte al di sopra fin al gomito, e con una cintura a mezza vita. Su la veste lunga portavano una tunica cortissima. In resta aveano un velo fluttuante. La loro capellatura era separata ugualmente in due parti.

Le Deità principali avean i loro Sacerdoti distinti. I Salj consacrati a Giove portavano un berretto di pelle bianca conformato a fulmine con una specie di ci-

miero, un piastrone di metallo al petto, uno scudo in una mano, e nell'altra una picca o un coltello. I Lupercali nelle loro feste correvan nudi per le strade non avendo che una pelle di vit-tima fresca dalle teni in giù; e portavano in mano uno staffile di cuoio di capra per battere chi incontravano; le donne andavan ad offrirsi ai loro colpi credendoli efficaci a fecondarle. Per divenir Lupercali bisognava soffrire molte incisioni nella fronte.

A ciascun Dio s'immolava la sua bestia diletta. A Cibele madre degli Dei una porca pre-gna, tori, caproni. A Giove tori e becchi. A Giunone vacche e agnelle. A Nettuno tori, a Plutone tori neri, a Proserpina vacche nere, a Ecate cani, a Cerere porci, ad Apollo tori giovani, capre e pecore; a Marte cavalli; a Minerva tori e agnelli; a Venere tutto fuor che porci; a Diana cervi e vacche, a Bacco becchi, a Ercole porci, ad Esculapio galli. Queste bestie si ornavan di fiori, e s'incoloravano, e s'infettucciavano. S'immolavano anche uccelli.

Le principali feste de' Greci erano le seguenti.

Adonia. Le donne andavano per le strade piangendo e gemendo, ad imitazione di Venere per la morte del suo Adone ucciso da un cignale. Fra' pianti cantavano canzoni lugubri al suono di flauti. Dopo aver pianto un giorno intero passavano in una grande allegria per la resurrezione di Adone.

Amphidronia. Festa privata che si celebrava in casa 10 giorni dopo la nascita d'un fanciullo, il quale di notte si girava

intorno al fuoco, e gli s'impon-neva il nome. I parenti e gli amici facevan doni. Finiva la festa con un sacrificio e con una cena.

Apaturia. Festa di 3 giorni per i padri di famiglia. Nel primo giorno un bel festino. Nel secondo sacrificio a Giove e a Minerva. Nel terzo i padri iscrivevano i loro figliuoli alle tribù; e divenuti cittadini si tagliavano i capelli, e cantavano e spiegavano versi dei migliori poeti.

Arctolia. Giuoco in onor di Bacco. Si gonfiava un otre di becco, e si ungeva di grasso. I ragazzi vi saltavano sopra con un sol piede: cadevano, e facevano ridere.

Caneforia. Le ragazze preparate a maritarsi offrivano a Diana ceste ripiene delle più belle opere delle loro mani, per pacificar la dea della verginità, e per non ostare ai loro parti.

Daphneforia. Durava 9 giorni in onore di Apollo. Un giovane portava un ramo di olivo, su cui era una palla di metallo rappresentante il Sole, da cui pendeva un'altra rappresentante la Luna, indi altre più piccole che rappresentavan i pianeti, e le stelle fisse. Questo ramo era ornato di nastri, di fiori, e di fasce che disegnavano i giorni dell'anno, e l'ultima fascia gialla esprimeva la luce del Sole. Questo stendardo si portava in processione, e vi concorrevano molte zitelle con rami di olivo.

Delia. Tutta la Grecia accorreva all'Isola di Delo a celebrare la festa istituita da Teseo in onor d'Apollo e di Venere quando approdò colà vincitore del

del Minotauro di Creta. La festa consisteva in danze a tre cori di uomini provetti, di donne, e di giovani, e si eseguivano in giri tortuosi ad imitazione del famoso Laberinto. E quelle danze si facevano intorno a quell'altare fabbricato tutto di corni di capra, e di corni di capra era tutto il tempio, e fin i fondamenti.

Dionisia. Baccanali in onore di Bacco. Il sacerdote avea nome di Re, e si sceglieva 14 donne, colle quali faceva i misterj sacerdotali che niuno poteva vedere, nè sentire: ciò nondimeno egli era riputato probò, ed era eletto da probi. I gran baccanali si celebravano a primavera; i piccoli in campagna nell'inverno, e gli altri in autunno. Tirsi, cembali, flauti, timpani, crotali erano gli strumenti de' baccantie delle baccanti, che di notte con faci correvan furiosamente per le strade. Chi si copriva di pelle di tigre, chi si cingeva il capo di nastri, e chi si circondava il corpo di serpenti. Altri su carri spiegavano sontuosità di vesti, e di vasi d'argento e d'oro: altri si mascheravano in satiri e in sileni sopra asini tirando becchi per i sacrificj. Gridi e atti lascivi senza fine. La tumultuosa processione era seguita dalle provisioni per la cena. Le zitelle nobili portavano ceste con primizie di frutti, altre con i misterj. Giovinnastri portavano su lunghe pertiche i *phalli*, cioè l'effigie degli strumenti della generazione. Tali feste per eccellenza si chiamavano *Orgie*, che significa qualunque solennità religiosa.

Eleusinia. Impenetrabili sono

i misterj Eleusini; ma pubblica era la festa che si faceva nel gran tempio di Eleusi in onore di Cerere per aver ritrovata la sua figlia Proserpina. Il *Ierofante* rappresentava il creatore di tutte le cose. Da Eleusi la processione andava in Atene fra canti e sacrificj: ciascuno portava l'immagine di qualche deità nella piazza d'Atene. Le donne andavano su carri ingiuriando chi vedevano.

Efesia. In Efeso i giovani d'ambi i sessi facevano processione con torce, con profumi, con cani, e con arnesi da caccia in onore di Diana. In questa festa si sceglievan gli sposi.

Gamelia cerimonia delle spose prima dello sposalizio, consistente in un sacrificio a Giunone, a Venere, e alle Grazie nella tribù.

Ecatèria. Ad ogni novilunio i ricchi mettevano avanti la porta di casa la statua di Ecatè a tre teste, e davan da mangiare ai poveri, che dicevan di mangiare colla Dea.

Lampadoforie. Chi con una lampada accesa correva per l'accademia d'Atene senza smorzarla, era premiato; ma gli assistenti menavano su la pancia, alle chiappe.

Panatenæ. In onore di Pallade ogni paese dell'Attica dava bovi grassi per un gran pranzo. Le zitelle nobili davano stoffe, dove eran effigiate le vittorie di Pallade sopra i Giganti. I cittadini principali si vestivano di tali stoffe: i vecchi più belli portavan rami d'olivo: tutti i possessori e coltivatori d'olivi avean da offrir olive.

Térmoforie. Misterj impene- trabili di donne a Cerere. Le più rispettabili portavan ad Ele-

leusi libri sacri su la testa, e un velo copriva tutto agli occhi profani.

RITOCARÉ. Che l'autore ritocchi la sua opera ancor fresca, per correggerla e per accorlarla, è un dovere.

Non deve però ritoccar troppo, se non vuole far comparire un colorito stentato.

Ma metter mano nelle opere altrui insigne alterate dal tempo, è un deformarle, il che è peggio che distruggerle.

Un quadro disaccordato e guasto dagli anni sia ritoccato da mano esperta. Per un momento farà buona comparsa, ma da lì a poco diverrà peggio di prima, perchè le nuove tinte cambiano e discordano colle vecchie. Si ricorre perciò ad un altro medico, che promette più miracoli quanto più è ignorante: costui applica nuovi topici, e indi a poco l'ammalato peggiora. Eccoci al ciarlatano, il quale spietatamente scoria, impiastrea, strofina, raschia, lava, rimpiastra, invernizia, e addio quadro.

Questa bell'arte ha fatto progressi in ragione della decadenza delle belle arti.

Il *ritoccare* più utile è quel del maestro su le opere de' suoi allievi, se accompagna quella comparazione dimostrativa con un'istruzione chiara, corta, e appropriata alla capacità del giovane. Il *ritocco* allora è una lezione, che per gli occhi e per gli orecchi va efficacissima alla mente: è una dimostrazione della teoria.

RITRATTI. Chi è miglior pittore fa migliori *ritratti*. Perciò bellissimi i *ritratti* di Raffaello, di Tiziano, di Vandyck,

e di tutti gli artisti che sono stati gran pittori di Storia.

La perfezione del *ritratto* ha da rappresentare semplicemente una persona secondo la più grande verità della natura, nello stato il più ordinario alla sua fisionomia, nelle sue attitudini le più familiari, coll'abbigliamento e col vestito suo solito. Salda questa definizione, eccone le conseguenze.

1. Ha d'aver carattere ed espressione. Ha d'aver le forme principali caratteristiche della testa umana, modificate dalle differenze individuali.

2. Ogni fisionomia vivente esprime, se non una passione, almeno un carattere. Quella che non esprime niente, non esprime nemmeno la presenza della vita. Per l'artista l'espressioni più difficili non sono le passioni violente, che alterano sensibilmente la fisionomia, ma le passioni dolci; che si accostano alla calma. E' tale allora lo stato di chi si fa ritrarre. Ma la lunghezza del lavoro, e l'inazione gli producono noia. La noia rilascia i muscoli, e invece di calma e di vita non si ha che una languidezza quasi cadaverica.

3. Dunque l'artista sia spedito, e per esserlo con successo, si familiarizzi prima col suo originale, e s'imbeveri bene della sua fisionomia.

4. Non è in arbitrio dell'artista il situare a modo suo il ritraendo. Ciascuno ha le sue attitudini abituali. Chi si mette in una positura straniera, diviene straniero a sè stesso, si contraffà, non è più quello che è.

5. Il sorriso abbellisce i tratti, e dà vivezza. Dunque il Signore

re

re sorrída. La bocca sorride, ma gli occhi dicono noja. Ad-dio accordo.

6. Si adorni anche la Signoria sua; si metta di gala. La natura ornata è meno natura.

7. Si arricchisca anche di son-tuosi accessori; quanto più ri-cercati, tanto nuoceranno all' o-riginale.

8. Dunque il *ritratto storiato* all'eroica, in deità, in ninfe, in cappuccini, è un genere ba-stardo il più vizioso.

9. Il ritratto ha da essere una rappresentazione precisa dell'in-dividuo; e ciò nondimeno ha d'aver dell'ideale, come ogni altro ramo dell'arte. Questo ideale consiste nel dare alla faccia le parti grandi caratteristiche, e in ometter le piccole che non han-no carattere: Le parti grandi sono la fronte, gli occhi, il na-so, le guance, la bocca, il men-to. Queste forme grandi costi-tuiscono il carattere personale, e queste deve l'artista esprimere con fermezza. Vi aggiungerà ancora, ma con sobrietà, qual-che parte subalterna per dare più verità e moto secondo che l'età richiede. Non è la faccia, risulti anche dalla *forma*, non è la fac-cia che ci fa riconoscere una per-sona; è la sua apparenza, il suo effetto, la sua idea. E' questo un paradosso? No: è la più e-satta verità. L'idea saviamente presa, e artistamente espressa sa-rà d'una rassomiglianza più viva e più sensibile e più espressiva della rappresentazione che risul-terebbe dalla forma stessa. Tut-to è ideale, tutto è magico nell'arte. La menzogna entra fino nelle espressioni più precise della verità. L'arte affascina gli oc-

chi degli spettatori, e per offrir loro la rappresentazione di un og-getto, impiega il prestigio della imitazione.

10. Se il *ritratto* stesso è una menzogna, non può esser tratta-to meglio che da quegli artisti, i quali esercitati nel genere della storia sono avvezzi alle grandi menzogne dell'arte.

Che cosa sono dunque gli ar-tisti *ritrattisti*? Artigiani me-schini che sono riusciti artisti, e per vivere si danno a maneg-giare il pennello così all' azzardo copiando freddamente teste vi-venti per farne teste morte, e talvolta non fanno della testa che un accessorio del quadro. Presso gli antichi non si trova altro *ritrattista* che una donna Lala di Cizico. Gli Apelli fa-cevan *ritratti*, come ne hanno fatto i Raffaelli, i Tiziani e tan-ti classici pittori di storie, e tan-ti scultori insigni.

RIUNIONE. Il *bello di riu-nione* è il bello composto delle più belle parti che si trovano ne-gli oggetti più scelti. La natu-ra non riunisce mai tutte le sue bellezze in un individuo; l'ar-tista deve cercarle in qua, in là, e riunirle insieme. Così Zeusi per formare un'Elena compita-mente bella, scelse le più belle giovani di Crotone: e così fece-ro gli altri artisti Greci per fare opere perfette.

Dalla *riunione* di cose scelte risulta il bello non solo in cia-scuna figura, ma in tutta la com-posizione. Così l'artista *riuni-sce* quel che in natura giammai si vede.

Il *bello di riunione* non è an-cora il bello ideale. Per arriva-re al bello ideale convien aggiun-

gere alle parti belle scelte della natura un carattere grandioso. Per aggrandire le belle forme naturali, convien sopprimere le piccole parti. E se si vuole giunger al soprumano, bisogna sopprimere i vasi sanguigni, e conservar solo le parti grandi necessarie al moto e all'espressione. Questo è al di sopra della natura, ma non contro natura. L'artista imiterà la natura sempre che l'abbellisce: se la contraddice, la imbruttirà.

RIVENDITORI. *Caveat emptor*, all'erta compratore. Chiunque rivende fa professione d'ingannare chi compra, e chiunque professa un'arte, ne studia tutte le finanze. Sono innumerabili le frodi che i rivenditori usano nello spacciare le produzioni delle Belle Arti del Disegno. Tutto è bene. Ben se lo meritano gli Amatori Dilettanti ignoranti presuntuosi, che comprano nomi, e sono come que' tanti e tanti che onoran indegni, e inettamente si lascian trasportar dalla fama, e stupidamente adoran titoli e fasti. Sparirebbero gl'impostori dove gli amatori fossero intelligenti.

ROBERTO DE LUSARCHE architettò nel 1220 la Cattedrale d'Amiens, continuata da Tomaso di Cormont, e compiuta da suo figlio Rinaldo nel 1269. Poche opere gotiche possono star a fronte di questa per la grandezza, e per il lavoro eccellente. Ha il mal comune di tutti gli edifici di quel genere: eccesso di altezza. La gran navata è alta 132 piedi, lunga 213, e larga 49.

RODOLF (Corrado) architetto e scultore Tedesco sbalzò in Spagna nel fine del secolo scorso,

e in Valenza eresse nella ricca Cattedrale la facciata a tre ordini, il primo di 6 colonne corintie, il secondo di 4 anche corintie, e il terzo parimente corintio. E viva. L'interno gotico è guastato dagli abbellimenti moderni. Malanno generale alle opere gotiche.

ROMPERE i colori è mescolarli, onde non abbiano più il tono che avevano nella tavolozza.

E' necessario rompere i colori naturali che si comprano e che si mettono su la tavolozza, perchè sono per lo più ben differenti da' colori locali della natura che l'artista ha da imitare. Molto più differiscono i colori locali secondo il piano in cui è l'oggetto, e secondo molte altre circostanze.

Se in un ritratto d'un personaggio vestito di nero si dà per fondo una portiera rossa, questa deve esser di colori rossi, 1. perchè la distanza diminuisce la forza del suo color proprio; 2. perchè il pavimento, i mobili, la figura vi spargono rinte straniere, e ne cambiano il suo colore; 3. perchè la portiera fa pieghe in differenti piani, e dà superficie diverse di lume e di ombra. Per tutte queste ragioni il colore locale della portiera deve essere rosso, come anche quello delle sue differenti masse; onde niuna delle sue parti conserva il suo colore reale.

ROSELLINI (Bernardo) architetto Fiorentino fu molto impiegato da Papa Nicolao V. a ristaurare in Roma molti edifici. La grand'opera dovea esser al Vaticano. Quivi il Rosellini spiegò superbi disegni: un nuovo Tempio di S. Pietro il più ma-

magnifico del mondo; tre stradoni dritti vi avean da condurre, e tutti tre con portici, con logge, con botteghe per artefici distinti in classi. Finalmente un Palazzo da abitarvi il Papa con tutta la sua Corte, con tutto il suo Sacro Collegio, con tutti i Cortigiani del Sacro Collegio, con tutta la Dateria, la Cancelleria, e con tutti i Sovrani dell'Orbe Cattolico che co' loro numerosi seguiri potessero venire tutti in una volta a Roma a baciare i piedi al Santissimo Padre. Ville, Giardini, Fontane, Teatri, Musei, e altre delizie erano in abbondanza. Morì il Papa Nicolao, e i disegni di Rosellini svaniron come sogni.

ROSSI (*Gio. Antonio de*) architetto Romano n. 1616 m. 1695. Sono di suo disegno il palazzo di Rinuccini al Corso, e il Palazzo Altieri. Il suo stile è grandioso e sodo. Ebbe l'abilità di adattarsi ai siti, e di ricavar bene i lumi. Fu altiero, e disinteressato.

RUIZ (*Ferdinando*) acquistò gran fama per l'aumento di quella torre di Siviglia chiamata la *Giralda*. Questa fabbrica singolare si crede costruita nel secolo XI secondo il disegno di quel celebre Geber, cui si attribuisce l'invenzione dell'Algebra, e il disegno di due alte torri consimili, una a Marocco, e l'altra a Rabata. Questa tor-

re era alta 250 piedi, e larga 50, co' muri grossi 8 piedi, di pietra squadrata fin al suolo, indi di mattoni, liscia fin a 87 piedi d'altezza, e poi molti lavori. Nel suo centro è un'altra torre grossa piedi 23. Nell'intervallo è la scala a volta sì agiata da andarvi due a cavallo, e ben illuminata da finestre, ciascuna delle quali ha tre colonne. Tutta la torre ne ha 140 di varj marmi. Finiva in cima con quattro globi di bronzo dorato posti l'uno su l'altro. Questi globi caddero, e perciò il Capitolo di Siviglia ordinò a Ruiz d'inalzarla 100 altri piedi. Questo innalzamento si va restringendo, e finisce in un cupolino, su cui è una statua di bronzo, detta la *Giralda*, banderuola.

RUMALDO architettò sotto il Re Luigi il Pio la cattedrale di Reims servendosi de' materiali delle mura della Città. Questa Chiesa è stata decantata per magnifica, e tutta la sua magnificenza è stata nell'oro. E che ha da far l'oro colla bellezza architettonica?

RUSTICO è un apparecchio di pietre ruvide e grezze, che si dicono *bugne*, o *bozze*, le quali in alcuni edificj convengono. Ma non converranno mai intorno alle colonne, e a colonne joniche, come han praticato spesso i moderni.

SAC

SACCHETTI (*Gio. Battista*) Torinese, discepolo e successore dell'Ivara nella riedificazione del Palazzo di Madrid. Non vi fu eseguito il disegno dell'Ivara, perchè si spropositato, che vi volevan più di due mila colonne, e altrettante statue. Ma quello del Sacchetti è riuscito pieno d'inconvenienti. La facciata ha sette ordini di finestre. Addio grandiosità. La decorazione formica de' soliti abusi.

Sono bensì magnifici gli annessi alla gran piazza, cioè le Scuderie e l'Armeria, architettate da Gaspare de Vega sotto Filippo II.

SALVI (*Nicola*) n. 1699 m. 1751. La sua principal opera è la Fontana di Trevi in Roma sua patria. Fra le tante fontane Romane si ha questa per la più sontuosa. Ha non so che di vago, e tale era il carattere di Salvi, uomo dabbene, ma immerso ne' pregiudizj moderni, come si osserva in altre sue opere, nella Chiesa di Bolognetti fuori di Porta Pia, e in quella di Gradi a Viterbo.

SANCHEZ (*Filippo*) m. 1696 costruì a Guadalaxara nella Chiesa di S. Filippo il celebre *Panteon* sepolcrale per la famiglia dell'*Infantado*. Essa cappella è ellittica; vi si discende per 55 scalini, contiene 26 urne fra 8

pilastri, e una cappelletta con 4 colonne di diaspio. Si dice che vi sieno stati spesi due milioni. E più milioni di distanza è tra questo e il Panteon d'Agrippa.

SANFELICE (*Ferdinando*) n. 1675 nobile Napoletano studioso dell'Architettura, ma di pessimo gusto, e capriccioso specialmente nelle scale. In Napoli sono diversi edificj di suo disegno, tre palazzi di sua Famiglia, quello di Monteleone, e di Serra; le chiese della Nunziatella, di Reginaceli, la libreria di S. Gio. a Carbonara.

SANGALLO (*Giuliano di*) Fiorentino n. 1443 m. 1517 architetto e ingegnere. A Firenze le sue fabbriche sono il monistero di S. Madalena de' Pazzi, il palazzo a Poggio a Cajano, e l'altro a Poggio Imperiale, il Convento di S. Agostino. Anche in Roma fece il palazzo di S. Pietro in Vincoli, e la facciata a tre ordini alla Chiesa dell'Anima. Il suo stile architettonico fu secco. Grande fu il suo disinteresse. Egli non accettò i ricchi donativi d'argento e di danaro fattigli dal Re di Napoli per non so quali disegni, scusandosi di non poterli ricevere per esser al servizio di Lorenzo de' Medici il *Magnifico*. Prese bensì alcuni pezzi di antichità, e li donò al suo *Magnifico*.

Suo fratello Antonio Sangallo

ridusse a fortezza la Mole di Adriano, che oggi in Roma si chiama Castel S. Angelo. Piantò la rocca a Civitacastellana, fece a Montepulciano un bel tempio per la Madonna, e altre chiese altrove. Ma dall'architettura passò vecchio all'agricoltura.

Questi due fratelli furon portati per l'antichità, e ne fecero raccolta.

Un altro Antonio Sangallo m. 1546 figlio d'una sorella de' predetti riuscì un valente architetto. Le sue opere in Roma sono, la chiesa della Madonna di Loreto quadrata al di fuori, ottagonale al di dentro, coperta da doppia cupola. Il bel palazzino Palma alla posta di Venezia, la Chiesa di Monserrato, il Palazzo Farnese e il Palazzo Sacchetti. Al Lago di Bolsena due bei tempietti. Il pregio di questo architetto era la solidità, e perciò fu impiegato a rifondare molte fabbriche. E' opera sua quel gran modello di legno della chiesa di S. Pietro che si conserva nel Varicano; ma fu rigettato da Michelangelo. E' anche di suo disegno il famoso pozzo d'Orvieto con due scale a chiocciola, per una delle quali discendono fin le bestie, e per l'altra salgono.

SANMICHELI (*Michele*) Veronese n. 1484 m. 1559, ingegnere e architetto classico. Il duomo di Montefiascone, la chiesa di S. Domenico in Orvieto, e alcuni palazzetti in quelle città furon le sue prime opere, e molto ben intese. Egli fu l'inventore di quella architettura militare, promossa da Vauban, e su questo nuovo metodo costruì in Verona cinque bastioni, fece

altre fortificazioni altrove, e specialmente a Zara, a Corfù, a Sebenico, per tutte le isole Venete ora Turchie, e per altre città di terra ferma. Il mirabile di queste fabbriche è la solidità: è questa spicca soprattutto nella fortezza di *Lio* alla bocca del porto di Venezia, sito tanto paludoso. Nell'architettura civile il Sanmicheli si fece grand'onore ne' palazzi Cornaro, e Grimani in Venezia, e in quello di Soranzo a Castelfranco. Verona poi oltre le sue belle porte vanta la Cappella Guareschi in S. Bernardino, la facciata di S. Maria in Organo, il tempio della Madonna di Campagna, il lazzeretto, i Palazzi Canossa, Bevilacqua, Pellegrini, Verzi. Egli intese assai bene l'architettura in tutte le sue parti, e la eseguì con unità, con armonia, con convenienza. Fu troppo amante de' piedestalli. Quanto egli fu eccellente artista, altrettanto fu galantuomo, galantuomo davvero, e perciò stimato da tutti.

SANSOVINO (*Jacopo Tatti detto*) n. 1479 m. 1570, scultore e architetto Fiorentino. La sua principal opera in Roma è la chiesa di S. Gio. de' Fiorentini, che non fondò bene dalla parte del fiume, e fu rifondata dal Sangallo. In Venezia egli si fece onore nel bell'edificio della Zecca tutto a bugne di pietra d'Istria, e nella Libreria, l'ordine dorico e jonico. Ma la volta appena fatta precipitò, per essersi fidato troppo alle catene. Il palazzo di Cornaro a S. Maurizio, la loggia a lato al campanil di S. Marco, le chiese di S. Spirito, di S. Salvatore, di S. Fantino, di S. Martino, degl'Incu-

rabili, di S. Geminiano, il palazzo di Delfino, le *Fabbriche nuove* a Rialto ec. sono sue opere rimarchevoli. Il suo stile è grazioso mancante talvolta di solidità. Fece grand' uso di ordini, e di ornati. Inventò un buon modo d' impalcar i solaj col metter le tavole non a traverso ma lungo i travi; così le commisure sono su i travi, si ha più solidità, nè cade giù polvere. Egli fu secondo d' invenzioni, allegro e di bella presenza.

SAVIEZZA è nelle arti come nella condotta degli uomini l' osservanza delle leggi prescritte dalla ragione. Un disegno *savio* è un disegno, in cui l' artista ha avuta la *saviezza* di non allontanarsi dalla ragione e dalla natura. La composizione è *savva*, se è diretta dalla ragione. *Savvia* è l' attitudine d' un uomo veramente ragionevole e tranquillo, che non si lascia balzare da passioni impetuose. Chi non rispetta la ragione è pazzo, e pazzi sono gli artisti che trattano d' insulsa e fredda la *saviezza*. Non si può slontanarsi dalla *saviezza* che quando si hanno da rappresentare confusioni, effervescenze, e follie.

SBIECO è l' obliquità de' muri delle fabbriche ne' siti obbligati. Sono disgustevoli. Dunque l' Architetto abbia l' abilità di sfuggirli, o di farli sparire, o di convertirli in vantaggio. La grand' arte è il trar profitto da difetti e dalle irregolarità. Perciò i giovani non lavorino sempre su disegni regolati: si propongano irregolarità, e riducanle in loro favore.

SCALA 1. dev'esser situata a vista e a portata di chi entra. 2.

La sua miglior forma è la quadrangolare. 3. Deve esser proporzionata all' edificio. Gli scalini non saran minori di 6 piedi, nè maggiori di 15. Ad ogni 15 in 20 scalini vanno de' riposi, o ripiani. L' altezza dello scalino non sarà più di 6 pollici, nè minor di 4: nel primo caso la larghezza sarà 12, nel secondo 16. 4. Sia ben illuminata, e perciò il lume venga da fronte o dall' alto. 5. La sua decorazione comporta colonne ne' ripiani, ma non nelle rampe. 6. La sua costruzione richiede volte eleganti.

SCAMOZZI (*Vincenzo*) Vicentino n. 1552 m. 1616 diede gran disegni di fabbriche. Le principali sono, in Venezia le Procuratie di S. Marco, il palazzo Cornaro sul Canal grande, il Casino di Pisani a Lunico, il Casino di Molino presso a Padova, i palazzi di Trento e di Trissino in Vicenza; in Genova il palazzo Ravaschieri, a Salisburg la Cattedrale. Del suo trattato *Idea dell' Architettura Universale* non è leggibile che il sesto libro che tratta degli *Ordini*, meritamente tradotto dal Daviler, e accresciuto da Ruy. Egli diede anche una delineazione della Villa Laurenziana di Plinio il Giovane. Compose anche altri trattati che si sono perduti. Il suo gusto in Architettura fu buono. Fosse stato buono anche il suo cuore: pieno d' orgoglio disprezzò i migliori artisti, e specialmente Palladio. Non col disprezzo, nè colla maldicenza, ma colla stima e col far meglio si diviene valentuomo.

Il suo erede Bertotti Scamozzi ha vendicata la gloria di Palladio colla magnifica edizione delle

le opere di Palladio, e col fabbricare anch'egli sul buon gusto Palladiano.

SCANALATURE delle colonne, o *strie*, provengono da strisce cagionate dalla pioggia; ma la maggior bellezza delle colonne è che sieno lisce.

SCHIZZO delineamento rapido d'un pensiero sopra un soggetto, per indi giudicare se merita d'esser eseguito.

Giova agli Artisti il paragonare i differenti schizzi che hanno fatto i più insigni maestri per servire di preparazione alle loro opere. Se il primo *schizzo* ha più fuoco e più brio, avrà anche i difetti della rapida immaginazione; il secondo sarà più moderato, e gli altri di mano in mano più savj. Se si esaminano gli studj particolari fatti da un gran maestro su la natura per ciascun oggetto, per ciascun membro, per il nudo, per i panneggiamenti, si vedrà il cammino del suo ingegno, e questo può chiamarsi l'essenza dell'Arte. Così gli scarabocchi d'un uomo celebre posson esser più utili de' trattati eloquenti per condurre al perfetto. Si paragonino finalmente tutti questi schizzi coll'opera finita, che bella lezione!

Si scuopre talvolta che il difetto d'un'opera non è difetto dell'Artista, ma dell'ignoranza e dell'orgoglio altrui. Nel disegno dell'Attila di Raffaello, che era nel gabinetto del Re de' Francesi, si vede S. Leone in lontananza, e Attila coll'apparizione degli Apostoli è il primario oggetto dell'espressione interessante. All'incontro nel Vaticano Attila appena si trova, e Leon X in pontificale con tutto

il suo numeroso corteggio fa indebitamente la principal parte della composizione. Non Raffaello dunque, ma gli adulatori servi han guastato la convenienza, il costume, e le bellezze dell'arte.

Ma per quanto utili sieno gli *schizzi*, gli Artisti, specialmente giovani, debbono usarne con sobrietà, per non avvezzarsi alla scorrezione e al fantastico. Deve l'artista cautelarsi contro la seduzione delle numerose idee vaghe e poco ragionate de' suoi *schizzi*. Grande esame rigoroso gli convien fare delle sue idee libertine quando ha da stabilire la sua composizione. Il tribunal della ragione deciderà del merito de' suoi *schizzi*.

SCIENZA. E' impossibile che un ignorante divenga un buon artista. L'arte ha bisogno di *scienza*, ma non di tutte le scienze, nè di molta scienza.

I Pittori e gli Scultori hanno bisogno di un poco di Anatomia, e d'una tintura di Geometria per apprendere bene la Prospettiva. La Filosofia Morale, la Storia, la Favola voglion esser il continuo nutrimento del loro intelletto. Questa lettura non toglie niente all'esercizio della loro professione: giova anzi, li ricrea, li diverte specialmente nelle ore di riposo, e nella sera. Onde la gran libreria di tali Artisti monterà appena ad una ventina di libri.

L'Architetto non ha bisogno nè di anatomia, nè di tante favole, ma necessita più di matematiche pure e miste, e di Fisica.

Niun artista però si metta in capo d'esser dotto. L'Artista non

non ha da esser dottore, nè cattedratico, e moltissimo meno pedante. Pochi libri, ma buoni, relativi all'arte. Gran tesoro ne portafogli. E frequenza con valentuomini nelle scienze, ma che invece di pedanteria, abbiano pratica del mondo, e buon gusto, cioè discernimento.

SCIOGRAFIA pittura d'ombra, o sia di chiaroscuro. Apollodoro fu il primo tra' pittori Greci a rompere i colori, cioè a mescolarli insieme, per far chiariscuro, e per questa importante invenzione meritò il soprannome di *Sciografo*.

SCUDERIE debbon situarsi in modo che le principali finestre e porte sieno a settentrione, e che il lume non batta mai in faccia a' cavalli. Debbon esser fresche, nette, luminose, ventilare, perciò di buoni muri a volta, spaziose, e con opportune aperture. Il selciato non va continuato fin alle mangiatoie; dove batte il cavallo deve esser di breccia, per conservargli i piedi. Vi deve esser pendio per lo scolo delle orine in chiavichette. La scuderia per i cavalli infermi vuol esser a parto. Una Scuderia semplice può esser larga 16 piedi. Nelle doppie con passaggio nel mezzo si posson erger delle colonne o de' piedritti per sostener la volta. Le scuderie debbon esser d'intorno e di sopra provviste d'ogni comodità per arnesi, per sellerie, per palatruvieri, con pozzi, con fontane ne' cortili adiacenti, con fenili, con magazzini ec.

SCULTURA. L'arte di scolpire come quella di dipingere è nata in ogni popolo. I più Selvaggi hanno le loro sculture,

come hanno pitture, grossolane ed agresti, ma le hanno. Nelle campagne i fanciulli rinnovano ogni giorno l'invenzione di queste due arti colle stesse operazioni senza che gli uni abbiano imparato dagli altri. L'uomo è portato all'imitazione. Riferir dunque ad un certo paese e ad un uomo l'origine dell'Arte, è ignorare la natura dell'uomo, e dell'arte.

SCULTURA DEGLI EGIZJ.

Gli Egizj, che vantano antichità di migliaia di secoli, vanteranno anche antichissime sculture. Ma non giunsero mai al bello. Eglino sempre brutti, donde avean da prendere bei modelli? I Calmucchi non avranno mai buoni artisti per gli occhi delle altre nazioni. Agli Egiziani per legge e per consuetudine era proibito di cambiar lo stile de' loro antenati: avean da esser imitatori servili e senza emulazione. Finalmente era loro anche vietato lo studio dell'anatomia: coloro che sparavano i cadaveri per esser poi imbalsamari, avean da sottrarsi subito dal furore del popolo; interdire lo studio dell'anatomia è abbatter l'arte ne' suoi fondamenti.

Perciò tutte le Statue Egizie furon sempre in una posizione rigida e dura colle braccia pendenti perpendicolarmente, e colle gambe tese e unite senza ombra di flessibilità come i morti su la bara.

Nella Scultura Egizia si possono distinguere due stili differenti; l'antico, e l'altro sotto i Greci che dopo Alessandro Magno dominarono in Egitto.

Nel-

Nello stile antico il contorno è di linee rette e di poco rilievo, la positura è rigida e costretta. Nelle figure sedute le gambe son parallele e i piedi uniti. In quelle in piedi un piè è più avanti dell' altro, le braccia son aderenti alle coste, e si oppongono al movimento. Nelle donne il braccio sinistro è piegato sotto il seno. Le ossa e i muscoli sono leggermente indicati, gli occhi spianati e tratti obliquamente, gli orecchi più in su del naturale, i piedi troppo larghi e piatti. Questi caratteri costanti della Scultura Egizia non derivano dal gusto degli artisti, ma dalla fisionomia della nazione. I panneggiamenti poi sono sì fini che appena si distinguono, e sono disposti senza grazia, e senza intelligenza di pieghe.

Il secondo stile ha qualche cosa di più espresso sì nelle forme che ne' drappi, come si osserva in due statue di basalte in Campidoglio, e in un' altra di Villa Albani.

Molte altre Sculture Egizie che mostrano più flessibilità e moto, sono di mano di Greci che lavoraron sul gusto Egizio, com' è l' Antinoo, e come anche adesso qualche artista è obbligato per capriccio di qualche ricco.

Gli scultori Egizj quanto riusciron male nelle figure degli uomini, altrettanto fecero bene le bestie, sfingi, lioni, uccelli, come si osserva negli obelischi. Lavorare con precisione nel basalto e nel granito esige pazienza grande, specialmente se si ha da condurre a pulimento, com' egliu praticarono.

Si vuole che gli Egizj usassero di segare in due parti una sta-

Dis. B. Arti T. II.

tua, per essere più speditamente lavorata da due artisti. Fissare le regole di proporzione in quelle figure di estrema semplicità, cessa ogni maraviglia. Questo segamento però sarà stato per i colossi: tante altre loro statue sono tutte d' un pezzo.

Inserivano talvolta occhi di materia differente e più preziosa, come han fatto qualche volta i Greci, e ancora fanno gl' Indiani. Si attesta che il famoso diamante della Imperatrice di Moscovia, il più bello e il più grosso de' diamanti fosse un occhio della statua di Scheringam nel tempio di Brama.

Gli Egizj fondevano anche in bronzo, e in questo mestiere non la cedevano a niuno. Si hanno anche delle loro sculture in legno, e in terra cotta coperta di smalto verde.

E' inutile parlare di Sculture Fenicie, e Persiane; non ne abbiamo, e forse que' popoli non n' ebbero mai delle buone. Egliu sempre involuppati in lunghe vesti non videro mai il nudo, e senza la cognizione del nudo non si possono avere buone sculture. Anche noi altri andiamo vestiti, e malamente vestiti, ma abbiamo nude le sculture Greche, senza le quali non ci saremmo mai accorti che la bellezza è nel nudo.

SCULTURA DEGLI ETRUSCHI:

Il primo gusto degli Etruschi fu quel gusto che si chiama *grosso*. Faccia ovale troppo allungata, mento ristretto e puntato, occhi piatti e tirati obliquamente in su, così anche gli angoli della bocca, braccia pendenti su

O le

le cosce, gambe parallele. Questo fu il principio della scultura Etrusca: e così comincia l'arte da per tutto.

Il gusto degli Etruschi si spiegò poi in espressione esagerata di articolazioni fortemente indicate, di muscoli gonfiati, di ossa troppo apparenti: la maniera fu tutta dura, forzata, terribile. Apollo, Marte, Ercole, Vulcano, Venere, Ninfe furon tutte disegnate d'un solo stesso carattere.

Questo carattere dipendeva dal costume del popolo. L'Etruria era dura e fiera: il suo culto superstitioso, malinconico, orrendo. I Preri Etruschi marciavano alla testa delle truppe armati di torce e di serpenti; e da costoro i Romani presero i giuochi sanguinari de' gladiatori e delle fiere. La durezza de' costumi ispira l'idea della bellezza. L'asprezza Etrusca non potè sentire il bello; non potè sentire che fierezza e rigidità. E aspro, e rigido, e risentito, e ammanierato fu anche il divino Michelangelo, benchè non Etrusco, ma Toscano.

Se poi gli Etruschi imitarono i Greci (il che non si sa), in tal caso non si trattò più di gusto Etrusco, ma di gusto Greco.

SCULTURA DE' GRECI

Le prime sculture de' Greci non furon che di pietre rottonde, e poi goffamente sbazzate in forma di teste sostenute da cubi o da colonne. Questi erano i loro *Hermi*, che non significavano sempre Mercurj: *Hermes* non vuol dire che pietra grossa.

Queste prime teste erano così

informi che non facevano distinguere se appartenevan a uomini o a donne. Si pensò poi d'indicare il sesso nel mezzo della pietra che si supponeva rappresentare il corpo della statua. Ad un'altra epoca si pervenne con un'incisione a indicare la separazione delle cosce e delle gambe. Di questo progresso si dà l'onore a Dedalo, e *Dedale* furon poi denominate le sculture lavorate con tutto il magistero dell'arte.

Separate le gambe, i Greci cominciarono a lavorare statue, non già di contorni ondegianti e morbidi come fa la natura, ma imperfettamente squadrati, dritti, rigidi senza azione, colle braccia pendoloni, colle gambe parallele e strette, e cogli occhi piatti e allungati, alla maniera Egizia, ch'è la maniera Etrusca, ch'è la maniera Gotica, ch'è la maniera di tutti gli artisti principianti.

Quanto più l'arte è difficile, più si cerca materia facile al lavoro. Come i pittori in principio non usarono che un sol colore, così i primi scultori non lavorarono che in argilla facile a impastarsi e a modellarsi. Indi adoperarono legno. Capi d'opera saranno comparsi allora que' lavori. A tempo di Pausania si veneravano ancora Dei di legname ne' luoghi più celebri della Grecia. Di legno era l'Apollo donato da Cretesi a Delfo.

Le Statue di argilla eran colorite di rosso, specialmente quelle di Giove, perchè originariamente si tingevano di sangue delle vittime.

Ne' secoli posteriori il lusso copri d'oro le statue degli Dei, finchè gli Dei non fossero man-

giati da' vermi. L'amor delle ricchezze deprava le cose più belle. I Greci sapevano già lavorare in marmo e in bronzo, e possedevano l'arte a maraviglia. Ma il lusso intarsiò oro e avorio: materie rare, come il raro fosse sempre bello. Quelle statue d'oro e di avorio non erano che intarsiature sopra argilla. Per il Giove Olimpico alto 54 piedi vi avrebbero voluto 300 Elefanti per farlo tutto d'avorio, e allora l'avorio era ben più caro che adesso. Ma se si rimprovera la prodigalità in quella sorte di opere, si posson tacciar di lesina altre, dove si mettevano teste, mani, e piedi di marmo in statue di legno. Tale fu anche la Minerva di Platea, opera d'un Fidia.

Peggio fecero i Greci a vestir le statue, come i nostri Friari vestono le Madonne.

Nè mostraron buon gusto allorchè invece del marmo bianco bello impiegarono nelle sculture marmo venato e macchiato di più tinte. Dipinger poi le vesti delle statue, o fare statue di marmo di colore, e lasciarne l'estremità di marmo bianco, fu un altro stravolgimento di gusto. Il gusto ha sofferto da per tutto disgusti pestiferi dalla ricchezza e dall'amore per la varietà.

Questi sono i difetti de' nostri maestri: giova conoscerli; ma giova più esaminar i loro pregi, soggetti della nostra riconoscenza.

I Greci amarono tanto la bellezza, che le città si disputaron l'onore di aver le ceneri di Laide, la quale non fu che una schiava Siciliana, ma ebbe la bella sorte d'esser bellissima. Le dop-

ne di Sparta tenevano nelle loro camere da letto le più belle statue di Eroi e di Dei per far figli belli,

In un popolo innamorato della bellezza, gli artisti non poterono avere altro oggetto che la bellezza: e le loro produzioni ne son divenute il modello per tutte le nazioni future.

Gli statuarj inoltre non ebbero mai tante occasioni come in Grecia da sviluppare i loro talenti, e di raccorre la ricompensa. Ad ogni uomo di distinzione si erigevano statue; era anche permesso che ognuno se ne potesse erigere a sè stesso e a' suoi figli. La gran quantità di opere suppone gran numero di artisti, e in conseguenza emulazione e progresso grande.

Il progresso doveva esser felice dacchè s'inalzavano tante statue per gli Atleti vincitori, i quali dovendosi mostrar nudi o quasi nudi ne' ginocchi pubblici doveano essere di bella corporatura. E spesso le Città per vittorie riportate gareggiavano in elevare statue ai loro numi tutelari.

In tante opere dell'arte molte avean da esser mediocri, moltissime ancora cattive; ma senza un gran numero di artisti cattivi e mediocri, non se ne posson avere degli eccellenti, nè de' capi d'opera. I talenti egregj son da per tutto rari. Se un'arte è coltivata da pochi, un ingegno sublime corre rischio di testarne escluso.

Alcuni han creduto che le Arti non possano fiorire che dove fiorisce la libertà. Questa opinione è distrutta da' fatti. La più bella fioriscenza delle arti in

Grecia fu quando la Grecia non ebbe più libertà sotto Pericle o sotto Alessandro, così in Roma sotto Augusto, in Italia sotto i Medici, in Francia nel dispotismo di Luigi XIV. Per il progresso delle belle arti vuol essere amore del bello, opulenza, incoraggiamento con ricompense proporzionate al merito, e in conseguenza promotori intelligenti.

I Greci trattarono la bellezza del corpo umano nel modo seguente.

Il profilo, in cui è il bello nel grado più eminente, descrive una linea quasi retta, o segnata da leggiere e dolci inflessioni: linea che si allontana meno ch'è possibile dalla unità. Ne' giovani, specialmente del sesso bello, la fronte e il naso forman una linea che si scosta ben poco dalla perpendicolare. Le forme dritte costituiscono il grandioso, il delicato, e un contorno flessibile e scorrevole. Queste forme sono più comuni ne' climi temperati che ne' rigidi: rara è perciò la bellezza ne' paesi aspri.

Se la bellezza è l'opposto della bruttezza, brutto sarà il profilo che si allontana dalla linea retta, e più brutto quanto più se ne allontana. Più ch'è forte l'inserzione del naso, più si avvanza e si abbassa col descriver linee che fra di loro si contrariano, e più si scosta dalla forma bella. Così la fronte perde più bellezza quanto più devia dalla linea retta. I Greci dunque trovaron la vera linea del profilo bello. Dunque chi lascia lo stile Greco, precipita in bruttezza.

I Greci usarono fronte bassa, perchè la madre natura non usa

che fronti basse nelle belle teste giovanili. I frontoni sfrontati sono per la vecchiaia, da cui la natura ritira il bello, e vi si degrada. La moda moderna, vale a dire il rovescio del gusto, ha sfrontata la bella gioventù, stempiandola a strappi di capelli, imbruttendola, invecchiandola. Affinchè la forma del viso sia d'accordo con sè stessa, e descriva un'ovale, i capelli debbon coronar la fronte in tondo e far il giro delle tempie; altrimenti che faccia è quella terminata in giù ovalmente, e poi in su in seni? Sconcordanza. Perciò i Greci hanno sempre tenuta bassa e tondeggiata la fronte, particolarmente nella gioventù, e nel bello ideale, nè mai hanno sguarnite le tempie per farne angoli, seni, e punte: deformità moderne.

In una bellezza grande gli occhi belli debbono esser grandi, ma non prominenti in fuori. Il loro incassamento deve esser grande e prominente, affinchè vi giunchi meglio l'ombra e il lume. I Greci diedero di questi occhi grandi ai loro Numi; Pallade che ha occhi grandi, conserva la sua aria verginale, e il pudore colle sue palpebre abbassate. Ma Venere ha occhi piccoli: ha occhietti ogni bellezza voluttuosa, e la palpebra inferiore tirata un tantino in su dà una larghezza piena di grazia.

Lo Statuario non cura la finezza de' peli ne' sopraccigli, ma n'esprime l'effetto col risalto più o meno forte dell'osso che li sostiene.

Il labbro inferiore più pieno del superiore dà un'inflessione che influisce al tondeggiamento del men-

mento. I Greci non fecero mai mostrar i denti, neppure nelle bocche ridenti de' Satiri. Le labbra sono sempre chiuse nelle lor figure umane; agli Dei le aprirono un poco. Non mai fossette nè al mento, nè alle guance: picciolezze che interrompono la grandiosità dello stile. Ebbero bensì attenzione a lavorar gli orecchi, tanto trascurati da' moderni.

Nel bel tempo di Grecia i capelli non eran più trattati corti e come pettinati con un perrine largo, ma in buccoli fluttuanti. Nelle donne poi erano annodati dietro la testa, e tutta la capellatura andava a onde, e ne risultava varietà d'ombre e di lumi, e un bell'effetto di chiaro-scuro.

Il totale della testa è costantemente ovale. Una croce tirata in quest'ovale indica il piano delle parti della faccia. Il ramo perpendicolare della croce marca il mezzo della fronte, del naso, della bocca, del mento: il ramo orizzontale passa per gli occhi, e forma una linea parallela alla bocca.

Allontanarsi da questa regola è allontanarsi dalla bellezza. Se la faccia è troppo lunga o troppo corta, non sembra più racchiusa in un'ovale. Se gli occhi son posti obliquamente e rilevati all'angolo esterno all'Egizia, alla Tartara, distruggono l'armonia dell'unità, poichè si allontanano dalla linea orizzontale, e vi formano due sezioni con linee trasversali. Se la bocca è a traverso, forma una linea discordante con quella degli occhi: discordanza è deformità.

Il naso in profilo ha da segui-

re la direzione della fronte, e farvi una stessa linea. Se si allontana da questa linea, e va per un'altra prolungata, la taglia trasversalmente, o per curve a gobbe e a seni: se la punta alzata o abbassata non è nel piano della sua radice, le linee si moltiplicano, e distruggono l'accordo della bellezza.

Lo stesso è della bocca. Una bocca gonfia come quella degli Africani è una tumidezza viziosa. E una bocca infossata si oppone al tondeggiamiento. La natura sa variare dalla linea retta alla circolare senza descriver perfettamente nè l'una, nè l'altra.

Tali furon le regole de' Greci su la bellezza della faccia; bellezza regolare, nobile e rispettabile. I moderni han cercato più il gentile che il nobile, più il voluttuoso che il rispettabile. Quindi si sono scostati dalla regolarità, e il gusto è divenuto irregolare. L'irregolarità del gusto suppone irregolarità di costumi. I giovani specialmente si lasciano trasportare nel voluttuoso, e la corruzione del gusto divien contagiosa. Bernini ha estinto il bello ne' sensi grossolani; colle sue forme triviali egli ha creduto nobilitare la natura più abietta. E come si può soffrire in un tempio quella sua S. Teresa con quell'Angelo in un'espressione scandalosa anche in un postribolo? Per esprimer l'estasi dell'amor divino, egli ha scelta l'estasi dell'azione più lubrica nell'istante ch'è consumata: l'espressione contraddice l'azione, e la contraddice sportivamente. Tutto all'opposto si condusse Michelangelo, il quale col suo orgoglio distrusse anche la bellez-

za. Colla sua smania anatomica avrebbe scorticata anche Venere per esagerarne i muscoli. Il forte e il terribile erano il suo bello; egli avrebbe trasformato le Grazie in contadine robuste. Le sue forme, le sue espressioni, i suoi moti sono sue immaginazioni contro la bella natura.

I Greci portarono il bello in tutte le parti del corpo. La mano giovanile è tondarella, e quelle fossette nelle articolazioni delle dita danno l'ombra la più dolce; il fusellamento delle dita è gradevole. Ma i Greci non indicarono le articolazioni, nè incurvaron innanzi l'ultima falange come usano i moderni. Poco indicavano e con dolcezza l'incasso e l'articolazione del ginocchio, come si osserva negli Apolli.

Il petto de' loro uomini ha la sua bella elevazione. Ma il seno delle loro donne, specialmente delle vergini e delle Dee è d' un' elevazione ben moderata. Già si sa che le donne Greche usavano delle precauzioni affinchè il loro seno non si gonfiasse troppo. Le mammelle vaginali poi non mostrano mai il capezzolo risaltato inconveniente alle donne che non hanno allattato. I moderni hanno trascurata questa convenienza, e il Bernini per mammelle alle donne ha dato fiaschi.

I Greci studiarono il bello ne' più belli individui, e ne scelsero le parti più belle, che accordassero perfettamente fra loro per risultarne un tutto bello. Studiarono la bellezza fin negli Eunuchi, bellezza equivoca fra i due sessi; il suo carattere è la delicatezza effeminata de' membri, il tondeggiamiento della sta-

tura, e l' ampiezza delle anche. I Pretti di Cibebe eran tali: quindi forse *celibato*. Non molto dissimili sono i loro Ermafroditi, ne' quali tutto è muliebri coll' aggiunta del sesso virile, come mostrano i due della Galleria di Firenze, que' di Villa Borghese e di Villa Albani.

La proporzione è la base della bellezza; ma con tutta la proporzione un' opera può esser non bella se l'artista non ha il sentimento della bellezza. Senza proporzione non si può dar bello, ma il bello non è nella sola proporzione.

I Greci subordinarono la proporzione naturale a' quel bello ideale ch' è la sorgente del bello il più sublime: l'ingrandirono per renderlo più bello, gli diedero un' altezza soprannaturale. Il petto dalla fossetta del collo fin a quella del cuore non ha naturalmente che una faccia, egli no spesso gli diedero un pollice di più, ed accrescendo così il restante, giunsero alla sovrumana sveltezza.

La bellezza divien più bella per l'espressione del contento e dell'amore, siccome è diminuita dalla collera, dal dolore; e tanto più quanto tali passioni sono violenti: la calma lascia i tratti nello stato di natura.

Stabilita la bellezza per il primo oggetto dell' arte de' Greci, l'espressione dovea esserle subordinata. Ma non però sacrificavano questa a quella; le facevano andar d'accordo; e perciò evitarono i moti violenti delle passioni perturbanti, che avrebbero alterata troppo la bellezza: colla bellezza sempre accordare la verità.

Gli

Gli antichi conobbero il gran principio di far molto col poco. Quindi poche figure, e in azioni moderate, senza affettazione di gruppi e di contrasti. Col meno possibile fecero opere grandiose.

Nell' antichità Greca si debbono distinguere quattro stili differenti. 1. Lo stile antico, 2. il grandioso istituito da Fidia, 3. il grazioso introdotto da Prassitele, da Apelle e da Lisippo, 4. lo stile d' imitazione praticato dagl' imitatori de' gran maestri.

1. Dell' antico stile i monumenti più autentici sono le medaglie colle iscrizioni scritte da destra a sinistra. Le opere di quel tempo hanno molto dell' Egizio, come si vede nella Pallade di Villa Albani. L' espressione e l' attitudine v' erano sforzate. Il lavoro ricercato ne' dettagli. Lo stesso è accaduto nel risorgimento delle arti, quando non si conobbe la bellezza, e gli Olandesi sono tuttavia in questo traviamento.

Lo stile antico può suddividersi in differenti stili. Si può distinguer il periodo della sua infanzia, e quello del suo ingrandimento. Quest' ultimo trattiato per la sua austerità, può stupefare, ma non piacere; energico, duro, ma senza grazie, forte d' espressione e senza bellezza.

Ma lo stile non basta per far conoscer l' età delle produzioni. Spesso ne' tempi posteriori si sono fatte delle opere ad imitazione dell' antiche, o per renderle più rispettabili, o per orgoglio degli amatori, o per motivi religiosi.

2. Lo stile *grandioso* consiste in una combinazione del bello

col grande lungi dalla secchezza e dalla durezza, ma con espressione delle parti principali sì ben marcata da imporre. Si resero celebri in questa riforma dell' arte Fidia, Policlete, Scopas, Miron ec. Un' altra Pallade in Villa Albani, il gruppo della Niobe sono di questo stile grandioso, in cui regna la semplicità nell' aria delle teste, ne' contorni, ne' panneggiamenti: le forme sono sì semplici che non vi si ravvisa alcuno sforzo dell' arte; sembrano create da un pensiero istantaneo. Non manca loro che un po' di morbidezza e di grazia per avere una bellezza compiuta. Questa felice unione forma

3. Lo stile *bello* ha per carattere la grazia. Banditi gli angoli salienti, vi furono sostituiti i contorni più puri. Lisippo aprì questa nuova strada imitando meglio de' suoi predecessori le dolcezze della natura, la purità, la morbidezza, il gradevole. Egli evitò le forme troppo quadrate e imponenti del secondo stile; conobbe che lo scopo dell' arte non è d' imporre ma di piacere, e per piacere debbon le figure esser di contorni dolci e morbidi, e non fieri e urtanti. Egli però rispettò la bellezza del secondo stile come fondamento dell' arte, perchè era piantata su la bella natura. Onde egli non fece che aggiungerle grazia, e togliere alla grandezza quello che avea di esagerato.

La grazia vuol andare unita colla più alta bellezza, e comunicarle il dono di piacere. La si manifesta in tutti i moti, in tutte le attritudini, fin nella immobilità, e nell' andamento de' capelli, e nel gerto delle vesti.

La grazia nasce dalla bella natura, e perciò richiede stile grandioso, corretto, preciso. I pittori furon i primi a coltivar questa grazia; Parrasio ne fu il padre, e la comunicò senza riserva ad Apelle. Gli statuarj la presero da' pittori, e Prassitele la spiegò in tutte le sue opere.

La grazia non sa combinarsi co' moti violenti e impetuosi. Il dolore in Laocoonte è intenso, ma è concentrato, nè si espande in agitazioni. Così la gioia non dà in scoppi, ma si restringe in un' amabile dolcezza, come si vede nel viso d' una Leucotoe in Campidoglio.

La grazia piuttosto che unirsi colla violenza, va ad accordarsi con forme non compitamente belle, e ripara ai difetti della bellezza. Questa grazia non eroica si trova in alcune teste di Fauni e di Baccanti, donde forse provengono le graziose teste di Correggio.

I Greci conobbero tutte le sorti di grazie. Il Cupido dormiente di Villa Albani, il fanciullo che scherza con un Cigno nel Campidoglio; un altro ragazzo sopra una tigre con due amorini, un de' quali con una maschera vuole fargli paura, provano la riuscita de' Greci nell' esprimere la grazia nella natura fanciullesca.

4. La grande riputazione de' Prassiteli, e degli Apelli nocque ai loro successori. Disperando costoro di sorpassare, neppur d' uguagliare que' gran maestri, si ristrinsero ad imitarli. Gl' imitatori, già si sa, restan al di sotto degli originali. Ben presto succedono imitatori d' imitatori. Finalmente non s' imitano più

gli esemplari de' gran maestri: si va dietro alla maniera di qualche artista subalterno ch' è in voga per la degradazione del gusto, e per i capricci della moda. Tali sono le rivoluzioni dell' arte presso gli antichi e i moderni.

Quando gli Artisti Greci cessarono di cercare più il bello, vollero distinguersi colla finitezza de' dettagli, e per evitare la durezza dello stile grande, si diedero alla maniera del molle e del tondo.

Altri vollero evitare questo difetto, imitarono lo stile grande, cioè l' esagerazione delle forme, e invece di avanzar l' arte, la portaron più indietro fin alla maniera Egizia. Maniera speditiva, e forse quella che Petronio e Plinio chiamano *via compendiaris*, un compendio dell' arte, un abbozzo.

Finalmente l' arte si perde quando il gusto delle grandi opere fu inghiottito dal delirio de' grotteschi. Benchè fulminati da Vitruvio furono rimessi in luce dagli scolari di Raffaello, e più indegnamente si sono promossi dagl' insensati modernissimi.

Perduto il gusto, perduto l' amore per l' arte, una statua non fu più che una statua. La sazietà non cura più il bello, porta alla indifferenza. Onde si tolse spesso la testa ad una statua per metterle una altra. E sarà forse accaduto di porre ad una statua di Lisippo una testa di qualche ridicolo per adulare qualche altro ridicolo.

La moltitudine delle statue non produsse più statue, ma busti e ritratti. I generi subalterni si de-

degradano, quando i generi superiori non sono più coltivati; nè verun artista può riuscire ne' generi inferiori, se non coltiva il genere grande.

E quale grandiosità ne' secoli tenebrosi? Quanto più nel bel tempo gli artisti disprezzarono le picciolezze della natura, altrettanto furono rilevate ne' bassi tempi. Nell' Arco di Settimio Severo furono espresse le vene fino nelle *vittorie*. Triplice errore: minuzie fuor di vista in un' opera grande; minuzie grossolane in donne delicate, e inconvenienti in deità, alle quali gli antichi non diedero mai apparenza di sangue. Tanto era degradata l' arte.

Ma per quanto lo fosse, conservò tuttavia non so che di buono proveniente dall' eccellente dell' eccellente antichità. I peggiori artisti del tempo più oscuro non caddero mai nell' affettazione, nell' esagerazione, e nella contorsione de' moderni. Sostennero il buono a forza di copiare lo stile buono. Anche nel secolo terzo si fecero delle opere buone, copie di opere anteriori: differiscono solo ai capelli.

Riguardo alla pratica gli Staturj Greci lavoraron in argilla, e in gesso. In avorio e in argento non fecero che piccole opere. Le grandi furono in marmo, lasciato talvolta di scalpello senza ulterior pulimento; tale è il Laocoonte, e sta a maraviglia, par che il marmo conservi il suo epiderme.

Alle statue di porfido facevan la testa e le stremità di marmo bianco. A quelle di alabastro poi le facevano di bronzo.

Le statue di bronzo eran fuse di più pezzi saldati insieme con lamine e con chiodi. Incrostar poi d' argento in alcune parti le statue di bronzo, o dorarle interamente, non pare di buon gusto. Molto meno è lodevole indorare le statue di marmo, e verniciarle, e farle colorire da un pittore. Peggio ancora porre nel cavo degli occhi pietre lucide.

Se in Roma si fecero delle buone sculture, non furono in gran parte che opere di artisti Greci. E' ben verisimile che anche de' Romani fossero statuarj, ma su lo stile Greco. Al più al più il Romano vi avrà posto un po' del suo carattere, cioè della durezza, come si osserva ne' gladiatori, e ne' busti di Cesare, e di Augusto. Di tante belle statue che ci sono rimaste dell' antichità, niuna è delle rinomate nella storia antica, e niuna è de' più celebri artisti. Dunque la bellezza di quelle sarà stata molto superiore alla bellezza di queste. In queste, per quanto sieno belle, si osserva qualche difetto. Quindi Mengs le sospettò Copie. Non è inverisimile; neppure è inverisimile che sieno imitazioni.

I Siciliani ebbero qualche cosa del buon gusto Greco, e lo conservarono per lungo tempo senza pervenir mai all' eccellenza. Furono meno corretti, più rigidi, più caricati, nè seppero dare al marmo eleganza e morbidezza.

SCULTORI GRECI.

I Greci, sebben recenti rispetto agli Egizj e agli Asiatici, supe-

perarono ogni nazione nel gusto delle Arti, e sono tuttavia, e debbono esser sempre i maestri universali.

1. Dedalo 13 in 14 secoli prima dell'era volgare nipote di Eretteo Re di Atene fu il primo scultore che staccò i membri delle figure e aprì loro gli occhi. In Atene si conservò per molto tempo una specie di trono lavorato da questo artista, a Corinto un Ercole nudo di legno, un altro consimile a Tebe, la statua di Trofonio a Lebadia, la Briromartide a Olinpo in Creta, una Minerva a Gnosso, dove anche era un coro di danza per Arianna in marmo. Queste ed altre sue opere non saranno state certo capi d'opera; ma furono in quel tempo sì mirabili, che *Dedalo* furono chiamare tutte le opere fatte con arte; onde si è incerto se Dedalo abbia dato o ricevuto il nome dall'arte. Egli passò per un grand'ingegno, e si distinse anche nell'architettura e nella meccanica. Ma costui ammazzò un suo nipote, si rifugiò in Creta, dove per altri delitti fu carcerato, scappò dalla prigione, si salvò in Sicilia, e suscitò una guerra fra Siciliani. Dunque questo grand'Artista fu un gran briccone.

2. Smilis contemporaneo di Dedalo. Si conservò per molti secoli in Samo una sua statua di Giunone.

Si fa menzione di alcune statue di que' tempi, ma se ne ignorano gli autori. Ben curiosa dovette esser in Corinto quella di Giove con tre occhi in testa per esprimer il suo triregno in Cielo, in Terra e in Mare.

3. Epèo si fa scultore del fa-

moso cavallo di Troja, che non fu che una macchina da espugnar mura, come l'ariete, ma quella fu a testa di cavallo. In Corinto vi fu un suo Mercurio.

Delle statue fatte intorno al tempo della guerra di Troja non si hanno che favole.

4. Reco di Samo si ha per il più antico scultore Greco, e visse 6 secoli prima dell'E. V. Egli fu il primo a modellare in argilla, e a fondere in bronzo. Si ebbe per sua la statua della notte in Efeso. Egli fu anche architetto, e edificò in Samo uno de' più vasti tempj della Grecia.

5. Teodoro e Tebece figli di Reco per imparar meglio l'arte andarono in Egitto, e fecero poi per Samo una statua di Apollo, facendone uno una metà in Samo, e l'altro la sua metà in Efeso. Pratica Egizia per le statue Egizie. Prova che le sculture Greche fin allora erano nel gusto di Egitto. Che Teodoro poi si avesse fatto in bronzo il suo ritratto al vivo con una lima in una mano, e nell'altra con una quadriga sì piccola da esser tutta coperta da un'ala di mosca, è uno di que' racconti di Plinio, che può convenire a qualche altro Teodoro molto posteriore. Al suddetto si attribuisce anche la costruzione del Laberinto di Samo, e l'incisione di quella famosa Corniola che Policrate Tiranno di Samo gettò in mare, e la ritrovò in un pesce. Si fa anche di suo lavoro la gran patera d'argento donata da Creso al tempio di Delfi.

6. Dibultade da Sicione lavorò in Corinto de' ritratti in terra cotta. L'origine è curiosa. Sua figlia

figlia innamorata di un giovane che stava per intraprendere un lungo viaggio, delineò sul muro l'ombra del suo amante per sollevarsi dal tormento dell'assenza. Il padre ammirandone la rassomiglianza, vi applicò l'argilla; e poi la fece cuocere. Questo pezzo dicesi che si conservasse nel ninfeo di Corinto fin che quella cospicua città fu distrutta da Mummio.

7. Eucir di Corinto fu modellatore, come anch'è Eugrammo. Entrambi vennero in Italia con Damareto padre di Tarquinio Prisco, e insegnarono agli Etruschi a modellare. Si vuole che Eucir facesse delle statue in bronzo rappresentanti atleti, e cacciatori.

8. Mala di Chio, e Micciade suo figlio non sono noti che di nome. Di suo nipote Antermo vi furono statue a Delo e a Lesbo.

9. Dedalo di Sicione ebbe per figli Dipeno e Scilli; scultori tutti e tre, nè se ne sa altro.

10. Dipano e Scilli di Creta fratelli stabilirono una scuola in Sicione, e vi fecero le statue di Apollo, di Diana, di Ercole, e di Minerva. Per altre città lavorarono altre statue di marmo pario. In Argo fecero la famiglia di Castore e Polluce in ebano inversiati d'avorio. Questo miscuglio disgustoso era del gusto de' Greci.

11. Tecteo e Angelione della scuola di Sicione fecero le statue di Apollo e di Diana per il famoso tempio di Delo.

12. Learco da Regio della scuola di Sicione fece un Giove di bronzo, i di cui pezzi eran riuniti con chiodi.

13. Dorielide e Medone Lacedemoni della scuola di Sicione si distinsero, il primo per la statua di Temi, il secondo per una Minerva armata.

14. Donta Lacedemone scolpì statue per il tesoro di Olimpia.

15. Teocle Lacedemone fece cinque Esperidi. Per il tesoro d'Olimpia lavorò in legno di cedro Atlante sostenendo il Cielo, Ercole ritornando dall'Esperidi, e il Dragone che inviluppa l'albero.

16. Bupal e Atenì di Chio figli di Antermo, statuarij, pittori, architetti. Si racconta che per una satira fatta dal poeta Ipponace contro di loro che gli avevano fatto un ritratto ortendo, si andassero ad impiccare. Invece d'impiccarsi egli loro lavorarono molte statue, una Diana a Susi, una Fortuna a Smirne e le Grazie in oro. In Roma furono trasportate alcune statue di questi artisti, e collocate nel tempio di Apollo edificato da Augusto. Indizio del pregio di tali sculture. In Chio si ammirava una loro Diana, che compariva malinconica a chi entrava nel tempio, e allegra a chi ne usciva. Sarà favola. Ma se ne può anche dare una spiegazione per gli accidenti de' lumi, o per esser fatta diversamente in una parte che nell'altra.

17. Perillo fece per il tiranno Falari quel terribil toro di bronzo, in cui quel mostro faceva rinchiudere e concuocere chiunque non gli andava a genio. Vi fu concotto finalmente Falari, e Perillo. Si vuole che il lavoro della bestia fosse eccellente. I Carraginesi espugnato Agrigento se lo portarono in Carragine.

Ma

Ma distrutta Cartagine Scipione lo restituì ad Agrigento.

18. Baticle è famoso per i bassirilievi del trono d'Amilcare nella Laconia. Vi è censurata la moltitudine delle figure. La statua principale alta 30 cubiti non era di Baticle, ma molto più antica, essendo nella maniera egizia.

19. Callimaco è celebre per l'invenzione del capitello Corintio: invenzione dovuta al caso come tante altre. Egli trovò un canestro sopra una tomba, sul quale s'erano elevate delle foglie di acanto; lo scherzo di quel fogliame su quel canestro gli parve elegante, e lo fece servir di modello alle colonne ch'egli eresse in Corinto. Egli ebbe il soprannome d'*ingegnoso* o di *guastamesti*. In Atene avanti la statua di Minerva creduta discesa dal cielo egli fece una lampada d'oro che ardeva in perpetuo, non bisognando rimettervioglio che una volta l'anno, lo stoppino era di amianto, e al di sopra s'inalzava una palma di metallo fin alla volta per riceverne il fumo. In Platea v'era una sua Giunone seduta. Le sue Lacedemoni danzanti avevano un eccesso di finezza che ne distruggeva la grazia.

20. Lafae di Pliunto fece un Ercole di legno troppo erculeo.

21. Callone d'Egina lavorò per Amicle una statua di Proserpina sopra un trepiè di bronzo.

22. Canaco lavorò in marmo e in bronzo, ma d'un gusto secco e duro.

23. Menecmo di Naupacto e Sojda fecero in oro e in ayorio una statua di Diana collocata nella cittadella di Patrasso. Il

gusto per le ricchezze contrario al buon gusto fece continuare questo insulso miscuglio anche nel più bel tempo di Grecia.

24. Calami fece una statua di Venere posta a canto alla lionessa eretta in onore della cortigiana Leena. Un'altra sua statua fu da Pindaro consacrata nel tempio di Ammone.

25. Damea di Crotone fece la statua di Milone Crotoniate, atleta di tanta forza che portò egli stesso la sua statua in Ati dove fu collocata.

26. Ifcrate lavorò la statua della lionessa in memoria della cortigiana Leena, la quale benchè donna non volle mai nemmeno nella tortura svelare il segreto confidatole da Armodio e da Aristogitone cospiratori contro il tiranno Ipparco. Gli Ateniesi vollero perpetuarne la memoria con una bestia la più fiera e la più generosa. E l'artista la fece senza lingua per rilevare il di lei merito.

27. Agelade d'Argo fece per Taranto de' cavalli di bronzo, e delle donne prigioniere. Fece anche il carro di Cleostene che avea riportata vittoria.

28. Mirone d'Eleuttri fu eccellente nelle teste eseguite con dolcezza. Molte furon le sue opere; nella cittadella d'Atene un giovane Licio con un aspersorio in mano per asperger d'acqua lustrale gli assistenti, un Perseo colla testa di Medusa; in Egina una statua d'Ecate in legno. Nella Galleria semicircolare di Elide nel mezzo Giove che riceve le preghiere di Aurora e di Teti, e opposti gli uni agli altri Greci e stranieri nemici, Achille a Mennoe, Ulisse ad Ele-

Eleno, Menelao a Paride, Diomede a Enea, Ajace a Deifobo. La più ammirabil opera di Mirone è Bacco a Tespie, e Ericleo in Atene. E' famosa la sua Vacca. La sua statua d'Apollo fu tolta da Marcantonio agli Efesi, e restituita da Augusto: dovette esser molto stimata. Stimatissima fu anche la sua Vecchia ubriaca in bronzo fatta per Smirne.

29. Policlete di Sicione allievo di Agelade lavorò con molta delicatezza. Gli si attribuiscono le sculture seguenti. Il Diadumene d'una morbidezza giovanile pagato cento talenti. Un fanciullo rappresentante il vigore. Il canone, o sia la regola per istudiare il disegno. Un uomo eh' esce dal bagno, e un altro che invita a giuocare agli *astragali*, ossetti. Due fanciulli nudi che giuocano agli ossetti: questi furono nel palazzo di Tito. Un Mercurio in Lisimachia, e un Ercole in Roma. Un Artemone, e un guerriero che prende le armi per correr al combattimento. A questo scultore si dà il vanto d'aver inventato statue da reggersi su d'una gamba; ma gli si dà la taccia d'averle fatte quadrate, e quasi tutte rassomiglianti.

30. Onata d'Egina fece per Dinomede un carro, ma i cavalli e i giovani furon di Calami. Fu bensì di Onata la statua di Dinomede, e un Mercurio con un caprone sotto il braccio, vestito d'una tonica e d'una clamide, con un elmo in resta. Ma in Pergamo il suo Apollo di bronzo eccitò l'ammirazione per la grandezza e per l'arte. Egli rifece per Figalia nell'Arcadia la statua

nera, la quale essendo di legno si bruciò, ma quella gente vedendo Cerere sdegnata contro il paese, volle che si rifacesse. La statua rappresentava una donna seduta su d'una pietra colla testa di cavallo, con una tonica nera, in una mano un serpente e nell'altra una colomba, e il contorno era di serpi e d'altre bestie.

31. Egia Ateniese fu lodato per la sua Minerva, e per il suo Pirro. Egli fece anche Castore e Polluce, e de' giovani a cavallo.

32. Callitele lavorò col suo maestro Onata al suddetto Mercurio.

33. Simon d'Egina fece un cavallo tirato da un uomo per la briglia, un cane, e un arciere in bronzo.

34. Dionisio d'Argo fece un consimil gruppo, ma il cavallo fu più stimato. Fece inoltre un Giove, un Ercole, un Orfeo. In Roma nel Portico di Ottavio spiccò la sua Giunone.

35. Glauco d'Argo lavorò Amfitrite, Nettuno, e Vesta.

36. Nicodamo di Menale scolpì una Pallade, Ercole che ammazza il Leone, due paneratiasti, e un pugilo.

37. Socrate di Tebe non è noto che per una sola opera in marmo fatta con Aristodemo; e fu la madre degli Dei consacrata da Pindaro.

38. Elade d'Argo fece una statua d'Ercole. Poco illustre in sé stesso, fu illustrato dal suo discepolo.

39. Fidia Ateniese fiorì in tempo di Pericle quattro secoli prima dell'E. V. Fu quello il tempo della maggior sontuosità d'Atene.

tene, e il più favorevole per le belle Arti. Fidia vi spiegò un carattere grandioso e fiero. Tutta l'antichità ha celebrato il suo Giove Olimpico ideato da quei versi di Omero che rappresentavano il Re degli Dei scuoter l'Olimpo al muover i suoi nerì sopraccigli. Il Dio sedeva in trono d'oro, d'avorio, e di ebano, incoronato d'olivo; alla destra teneva una vittoria d'avorio e d'oro con nastro in testa e con corona, e alla sinistra uno scettro brillante d'ogni metallo con un'aquila in cima. Il manto era tutto d'oro effigiato a gigli e a bestie; anche i calzari eran d'oro. L'avorio dominava in questo monumento. Il Giove era sì grande che colla testa toccava la volta del tempio ch'era elevatissimo, onde se a S. Maestà veniva voglia di alzarsi, avea da trapassar la volta: grandezza dell'onnipotenza di Giove. Gli ornamenti di pittura e di scultura v'eran profusi. In quel tempo non si era ancora scoperto che il grande s'ingrandisce colla sobrietà e colla semplicità degli ornati. La statua di Minerva nel Partenone d'Atene era anche una delle grandi opere di Fidia: anch'ella d'oro e d'avorio; il cimiero era formato d'una sfinge e di due grifoni. La statua era dritta, e il panneggiamento discendeva fin a' piedi. Sul petto era la testa di Medusa in avorio, e una vittoria alta 4 cubiti. Quindi si può dedurre l'altezza colossale del turio. In una mano la Dea teneva una lancia con un dragone a canto. Il suo scudo era a' suoi piedi; nella parte convessa era scolpito il combattimento delle Amazzoni, e nel concavo la

battaglia fra gli Dei e i Giganti; anche la calzatura era scolpita di Lapiti combattenti contro i Centauri. Fin su la base era un bassorilievo di 20 divinità per la nascita di Pandora. Gli antichi han lodata questa prodigialità biasimevole. Un'altra Minerva di Fidia eretta dagli Ateniesi come un trofeo della battaglia di Maratona, era sì grande che i naviganti fin da Sunnio ne scoprivano il cimiero e la punta della lancia. Su lo scudo cisellò il combattimento de' Centauri co' Lapiti. Nel tempio di Vulcano fece una Venere di marmo pario. Dello stesso marmo fu anche la sua statua di Nemese a Maratona. La corona di questa Dea della vendetta erano cervi e altre figure di vittorie; su la base v'era Leda che presentava Elena a Nemese, perchè Nemese fece l'ovo, fecondato da Giove; Leda lo trovò, lo covò, e ne sbocciò Elena e Castore e Polluce. Questa base conteneva gruppi di altri soggetti della guerra di Troja che non aveano da far niente col soggetto: onde il disegno e il lavoro vi poteva essere stimabile, ma non la composizione. Moltissime furono le sculture che Fidia fece per varie città di Grecia, specialmente per Delfi. Quella di Giove Olimpico in Megara non fu terminata: era d'oro e d'avorio, cioè di lamine d'avorio e d'oro applicate sopra un nucleo di argilla, o di gesso: era un'intarsiatura penosa e disgustevole. Fidia non lavorava di suo gusto in queste opere, era obbligato a sottomettersi al capriccio degli Ateniesi. Egli voleva far in marmo la Minerva d'Atene, ad-

adducendo molte buone ragioni, ma quando poi vi aggiunse il risparmio della spesa, non fu più ascoltato, e fu costretto a fare a voglia altrui. E per altrui voglia avrà dovuto anche condiscepolo alla superfluità degli ornati. E' difficil ad un artista resistere ad un erroneo prepotente. Per quest'oro Fidia ebbe delle vessazioni, fin ad essere carcerato, e si vuole che morisse in prigione colle mani tagliate, mentre altri asseriscono che ne uscisse innocente. Stanco Fidia de' suoi Colossi di Giove e di Pallade, si diresse a piccole figurine di pesci, di cicale, di mosche. Ma che queste sue bagattelle venissero poi encomiate come opere portentose, è una prova della picciolezza degli amatori che fingono per vanità di amare il grande.

40. Teocosmo lavorò con Fidia in quella statua di Giove in oro e in avorio che non fu terminata. Scolpì anche la statua di Ermete ammiraglio di Megara.

41. Apelle lavorò la statua di Cinisca figlia di Archidamo Re di Sparta, la prima fra le donne a maneggiar cavalli, e a riuscir vittoriosa ne' giuochi olimpici. Fu poi imitata da molte altre Lacedemoni.

42. Stiface di Cipro conservò la sua celebrità fin al tempo di Plinio per una sola statua d'un giovane, che arrostriva della trippa, e soffiava nel fuoco colla bocca. Quel trivial gonfiamento di gote faceva tutto il motivo dell'applauso. Consimil applauso ha riportato un consimile giovane che soffiava nel fuoco nel S. Paolo in Efeso dipinto da le Sueur.

Al volgo piace più un soggetto volgare che un concetto de' più nobili e de' più degni dell'arte. E spesso un diletto fa la fortuna d'una buon'opera.

43. Mirmecide Lacedemone ebbe la presunzione di paragonarsi a Fidia per aver lavorato in marmo un carro a quattro cavalli da potere star sotto un'ala di mosca, e un vascello da potersi nascondere tutto sotto un'ala di ape. Queste sorprendenti meschinità non sono che perdita di tempo, e meritano tutto il disprezzo.

44. Alcamene allievo di Fidia fu celebre per il suo Atleta, e più ancora per la Venere in un giardiniere d'Atene, per l'Amore in Tespi, e per un Vulcano. Molte altre sue statue, e bassirilievi ornarono varie città di Grecia.

45. Agoracrite di Paros allievo di Fidia concorse con Alcamene a far una Venere per gli Ateniesi. Fu preferita quella di Alcamene, perchè era Ateniense. Agoracrite in vendetta convertì la sua Venere in Nemisi Dea della vendetta, e la vendè a Ramno. Il cambiamento di Venere in Nemisi prova che gli antichi davano la bellezza anche alle divinità più terribili. Avea dunque ragione quel pittor dell'Ariosto a far bello il Diavolo.

46. Colote lavorò col suo maestro Fidia nel Giove Olimpico. Ebbero fama di bellezza i suoi due filosofi, e un Esculapio di bronzo.

47. Policlete d'Argo si rese celebre per la sua Giunone in Micene di puro disegno e di forme belle: nella sua corona erano incise le stagioni e le grazie, in una

una mano teneva un granato, e nell'altra lo scerrotto; ma era anch'è in avorio e in oro. Il suo Ercole che ammazza l'idra fu ammirato anche a' tempi di Cicerone. Le sue statue di Giove Clemente, di Apollo, di Larona, di Diana, di Venere erano di marmo. Gli si attribuisce anche una statua d'Alcibiade. Egli lavorò due statue su d'un medesimo soggetto, una di nascosto secondo il suo gusto e secondo le regole dell'arte; l'altra in pubblico secondo i consigli degli amatori: compite le opere, le espose al pubblico; questa fu biasimata, e quella lodata. Allora l'artista disse „ quella che voi „ lodate è la mia, e questa che „ vituperate è la vostra “.

48. Fragmone fece delle Amazzoni nel tempio d'Eteso.

49. Callone d'Elide scolpì un Mercurio, e fuse in bronzo 35 giovani Mamertini affogati in un naufragio; queste statue furon collocate in Olimpia.

50. Socrate, il gran Socrate filosofo, figlio di Scultore, fu Scultore anch'egli; ma lasciò da giovane la Scultura, per darsi ad un ragionamento sì disgustevole che fu condannato a morir di ciura in prigione. Nondimeno furon credute opere di sua mano le statue delle Grazie vestite e d'un Mercurio poste nel Propileo di Atene. Ma vi furon altri Socrati statuarj e pittori.

51. Menestrate fu ammirato per il suo Ercole, e per un'Ecate nel tempio di Diana in Efeso.

52. Pitagora di Regio fece in Olimpia la statua di Leontisco atleta d'una forza tale che colle sue mani rompeva le dita de' suoi avversari. Un altro Pitagora di

Leonzio fece una statua d'uno zoppo molto espressiva. Un altro Pitagora di Samo fece altre opere, fra le quali il ratto di Europa. Chi sa quale fosse di questi Pitagori che rappresentasse nelle statue con più arte de' predecessori i capelli, le vene, e i tendini?

53. Trasimede di Paro fece in Epidaurio la statua colossale d'Esculapio in oro e in avorio seduta in trono con un bastone in una mano, e l'altra appoggiata su la testa d'un drago; un cane gli cucciava a lato, e sul trono erano scolpite le gesta di Bellorofonte vincitore della Chimera, e Perseo levando la testa di Medusa.

54. Aristono d'Egina fece in Olimpia un monumento della vittoria di Platea, offerta delle città Greche.

56. Atenodoro d'Arcadia discepolo di Policlete riuscì in belle donne. E' un bel trionfo dell'arte risaltar il maggior piacere che dà la natura.

57. Ctesila seppe dare nobiltà ai personaggi distinti. Il suo Pericle fu detto Olimpico. Fu in gran pregio una sua Amazzone, e un Dorifero, cioè una guardia armata di picca. Gli si attribuisce il famoso gladiatore moribondo di Campidoglio, la quale statua non pare certo un gladiatore, poichè ha un corno a canto e una corda al collo: può esser un araldo, un cacciatore, chi sa. Opera greca è sicuramente; e del più bel tempo di Grecia, e la Grecia non ebbe gladiatori.

58. Naucide d'Argo si distinse in un Mercurio, in un Discobulo, in uno che sacrificava un montone, in un'Ebe d'oro e d'

avo-

avorio in Corinto, dove si ammirò anche una sua Ecate d'avorio con due statue di Chimone lottatore, una delle quali fu da Argo trasportata a Roma nel tempio della Pace. Scelpi anche la statua di Erinna di Lesbo poetessa illustre.

59. Dinomene fu celebre per le statue di Protesila, di un Lottatore, e di Besanti regina de' Peonj che partorì un moro.

60. Prassitele il più celebre scultore dell'antichità fiorì tre secoli e mezzo prima dell'E. V. Le sue opere sono le seguenti. In bronzo il ratto di Proserpina, un gruppo di Cerere che riconduce sua figlia, un Bacco, un Satiro detto il famoso rappresentante l'ubriachezza, le statue nel Tempio della Felicità in Roma, una Venere bellissima che si bruciò nel regno di Claudio, una Donna che intreccia corone, una Vecchia suicida, uno Schiavo che porta vino, i tirannicidi Armodio e Aristogitone tolti da Serse, e restituiti da Alessandro agli Ateniesi, un Apollo che mira con una freccia un rampo, una Matrona che piange e una Cortigiana che ride, e che forse era Frine l'innamorata di Prassitele. In marmo: Si andava apposta a Gnido per vedere la sua Venere la più bella di tutte le Veneri: vi si vedeva una macchia, segno della passione d'un giovane che vi sfogò il suo amore. Lo stesso si racconta d'un suo Cupido in Paro. Un altro Cupido rapito da Verre fu nel portico di Ottavia. In Roma furono ancora una Flora, un Trittolemo, una Cerere, la buona Fortuna nel Campidoglio, le Menadi in Gariati, di, un Apollo e un Nettuno fra
Dirz. B. Arti T. II.

monumenti di Asinio Pollione. E' ancor più lungo il catalogo delle opere di questo insigne artista: ma a che serve? I suoi capi d'opera furono il Satiro, il Cupido, e la Venere di Gnido. Non vollero i Gnidj dar questa Venere per qualunque tesoro, e importava loro certamente un tesoro continuo per la fama, e per il concorso de' forestieri. Era tale la sua bellezza che alcuni artisti dissero che se Giunone e Minerva la vedessero, non le contrasterebbero più il pomo di Paride. Vi si riconosceva non so che tratti graziosi di Frine, e un sorriso incantatore di Cratina, due belle di Prassitele. Gli artisti hanno il privilegio di dedicare le loro innamorate. Bisogna supporre che l'Prassitele non avesse ancor lavorata questa sua Venere, quando Frine imbarazzata su la scelta della più bella statua che Prassitele le accordò, ordì lo stratagemma di fargli dire che il suo studio andava a fiamme. Prassitele allora tutto smarrito si raccomandò che gli si salvasse almeno il Cupido, e il Satiro. Compita la burla, Frine scelse il Cupido, e lo mandò a Tespi sua patria. Anche le meretrici s'intendono di patriotismo.

61. Cefissodoro andò su le tracce di suo padre Prassitele. Nel suo gruppo in Pergamo si ammirò la morbidezza della carnagione. Questo pregio dell'arte viene tardi: per gran tempo gli artisti conservano uno stile austero. Prassitele maneggiò la morbidezza meglio de' suoi predecessori, e suo figlio seppe ben eseguirlo. In tempo di Plinio erano in Roma alcune sue statue:
 l' una

una Latona sul Palatino, una Venere presso Asinio Pollione, un Esculapio e una Diana nel tempio di Giunone. Vi sono stati altri Cefissodori statuarj.

62. Ipatodoro fu insigne per una gran Minerva in bronzo, e per altri lavori in Delfi.

63. Pamfilo allievo di Prassitele fece un Giove ospitaliere, che fu tra' monumenti di Asinio Pollione.

64. Eufranore fu anche pittore. Fu stimato il suo Paride, in cui Plinio vedeva tre espressioni, di giudice delle tre dee, di amante d'Elena, e di uccisore di Achille. Vedere in un viso di bronzo l'aria imponente e maestosa d'un giudice, l'aria graziosa e appassionata d'un galante, e l'aria crudele d'un furbo vigliacco, è un veder cose invisibili. Di Eufranore fu in Roma la Minerva Catulia dedicata da Catulo nel Campidoglio, la statua del Buon Successo con una coppa in una mano, e nell'altra una spica e un papavero, una Latona con Apollo e con Diana nel tempio della Concordia, quadrighe e bighe, un Plutone di rara bellezza, la Virtù e la Grazia colossali.

65. Leocare fu tra gli artisti ragguardevoli per un Marte Colossale in Alicarnasso; per Giove, per il Popolo, per Apollo nel portico d'Atene; per Filippo Macedone, Alessandro, Olimpiade, Aminta, Euridice, statue tutte in oro e in avorio in un tempio presso Altide. Il suo Ganimede spiccò per la grazia, e per la morbidezza.

66. Timoteo lavorava atleti, guerrieri, cacciatori, sacrificatori. Il suo Esculapio o Ippolito

in Trezene fu stimato. Sul Palatino vi fu una sua Diana;

67. Policie si contraddistinse in un Ermafrodito. In altre sue opere egli lavorò insieme co' suoi figli. L'unione de' talenti è un elogio della modestia: la modestia unisce, l'orgoglio disunisce.

68. Briassi lavorò nel Mausoleo. Rodi era ornato di cinque sue statue colossali divine: Gnido d'una Pasife, d'un Bacco, e d'un Esculapio colla sua figlia Igia. In Dafne fu ammirato il suo Apollo distrutto da un fulmine in tempo di Giuliano. La maggior lode di Briassi è il dubbio se il Giove e l'Apollo in Licia fossero suoi o di Fidia.

69. Scopas di Paro contemporaneo di Prassitele lavorò nel Mausoleo. La sua celebrità è ben nota. In Roma si ammirarono le sue sculture seguenti. L'Apollo Palatino, Vesta ne' giardini di Servilio con due sue compagne che le sedevano a canto. Nel tempio di Dorniziano presso al Circo Flaminio Nettuno, Teti, Achille, le Nereidi a sedere su delfini, su balene, su cavalli marini, su Tritoni, e altri mostri marini, tutta opera stimatissima di sua mano, che v'impiegò tutta la sua vita. Un Marte colossale nello stesso Circo, e una bellissima Venere da paragonare con quella di Prassitele. Un Cupido fulminante nel portico di Ottavia. Moltissime furon le altre sue opere in Grecia. Venere, il Desiderio, Fetonte erano venerate in Samotracia. Minerva e Bacco erano a Gnido oscurate dalla famosa Venere di Prassitele, il quale vi fece anche la Persuasione e la Consolazione;

Sco-

Scopà vi fece l' Amore, l' Appetito, e il Desiderio. In Corinto un Ercole, e in Argo Ecate. In Elide Venere popolare in bronzo seduta su d' un caprone lascivo. In Arcadia Esculapio con Igia. A Crisa nell' Arcadia Apollo con un sorco sotto il piede in memoria di que' sorci che usciti dalla città rosicarono in una notte tutte le armi de' Teuceri. Celebre fu la Baccante furiosa di Scopà, e il suo Mercurio. Egli fu anche architetto: architettò e ornò di sculture il vasto Tempio di Minerva Alea nel Peloponneso d' ordine Dorico smontato da un Corintio, con una galleria Ionica. Nel frontespizio era un bassorilievo rappresentante la caccia del cignale di Calidone. Da un lato Atalanta, Meleagro, Teseo, Telamone, Peleo, Polluce. Jola il gran compagno d' Ercole il pose nel mezzo; dall' altra parte Epoco sostenente Anteo ferito, e poi Castore, Anfiarao, Ippotoo, e Piritoo. In un altro frontone della parte posteriore del tempio Scopà effigiò il combattimento di Telefo e di Achille. Scopà scolpì anche una o trentasei colonne del tempio di Diana in Efeso dopo il famoso incendio. Meglio se non le avesse scolpite; le belle colonne non hanno bisogno di scultori.

70. Calo è noto per una statua delle Eumenidi in mezzo a due altre di Scopà in Arene.

71. Telefane di Focia fu lodato per la sua Larissa, per l' atleta Spintaro, e per un Apollo. Gli fu rimproverato d' essersi messo a lavorare per i Re di Persia.

72. Alippo di Sicione fece mol-

te statue di vincitori Olimpici. Lavorò altresì de' monumenti per Delfo.

73. Tisandro lavorò de' guerrieri principali Lacedemoni che aveano combattuto con Lisandro, per esser mandati a Delfo con quelli di Alippo.

74. Lisippo di Sicione non fu da principio che un semplice artefice di metalli. Volle darsi alla statuaria, e domandò al pittore Eupompo qual antico maestro dovea prendere per guida. Eupompo non fece che mostrargli una moltitudine di gente: ecco il maestro, la natura. Con questo studio combinato colle migliori opere degli artisti più eccellenti Lisippo divenne uno scultore classico, e per la fecondità del suo talento fece più statue di chiunque altro. Il suo uomo al bagno fu nelle terme di M. Agrippa in tale ammirazione che Tiberio lo levò e se lo teneva in camera, ma fu obbligato dal popolo a rimetterlo dove prima era. Celebrata fu anche la Sonatrice di flauto ubriaca, e un gruppo d' una caccia con cani, e una quadriga col Sole. Per Alessandro, per i suoi Cortigiani, e per i suoi guerrieri fece molte statue. Nerone volle dorare un Alessandro giovinetto, e gli si convenne presto toglier quella deformante doratura, e la statua ricomparve bella ancorchè vergata dalle raschiature di quell' oro insulso. Il Giove colossale in Taranto poteva girare a qualunque mano che lo movea; ma non poteva essere rovesciato da un turbine, avendo in un sito una colonna che rompeva il vento; nè potè esser levato da Fabio, che pure ne portò via l' Ercole che

si collocò in Campidoglio. Famoso fu il suo Ercole afflitto per essere stato disarmato da Amore, e un altro Ercolino alto un piede. Chi sa se il suo Socrate e il suo Esopo fossero sì brutti come ci si dà ad intendere. La sua Occasione era un'adolescente co' capelli su la fronte, e dietro calva, alla destra avea un rasojo, e alla sinistra una bilancia, e le ale ai piedi. I quattro cavalli di bronzo su la Chiesa di S. Marco a Venezia si attribuiscono a Lisippo, e gli farebbero torto se fossero suoi; egli era obbligato a farli meglio dacchè avea fatto tante statue equestri: ne fece 21 per quelle guardie d'Alessandro che perirono al passaggio del Granico. Egli fece tante e tante statue che Plinio le fa montare a 1500. Come mai un Artista può lavorar tanto? Ma Lisippo lavorò sempre in bronzo, cioè non fece che modellare, altri fondevano. L'abilità d'un artista non è nel numero. Non è neppure nel favore de' Monarchi. Alessandro non voleva essere scolpito che da Lisimaco, nè dipinto che da Apelle. Dunque? Alessandro leggeva assiduamente Omero, e ne teneva il libro in una cassetta preziosa sotto il capezzale. Alessandro dovea saper più di versi che di pittura, e di scultura; e lo stesso Alessandro pagava magnificamente i versacci del poetonzolo Cherilo, il quale si sforzava d'immortalarlo. La gloria di Lisippo fu l'eleganza, e la maggior facilità e leggerezza nell'esecuzione.

75. Lisistrato fratello di Lisimaco fu il primo a modellare il viso delle persone per farne ritratti. Così egli fece il ritratto

di Menalippe famosa per i suoi talenti.

76. Steni d'Olinto scolpì Cerere, Giove, Minerva, che adornaron il tempio della Concordia in Roma. Fece per Sinope la statua di Antiloco fondatore di quella città, ma Lucullo se la portò via come un pezzo prezioso. Fece anche la statua di Pittalo pacificatore d'Arcadia, e molte statue di Donne piangenti, e di Sacrificatori.

77. Sostrate di Chio non è noto che per aver lavorato con Escatodero in una statua di Minerva per la città di Alifera.

78. Apollodoro amò tanto l'esattezza e la correzione che non la trovò mai come se l'avea immaginata; scontento perciò di quanto esisteva di più bello, cercava distruggerlo, e distruggendo anche i suoi stessi modelli, facendo e disfacciando non fece mai nulla. Fu perciò detto l'*insensato*.

79. Silanione d'Atene fu dagli Ateniesi riguardato per artista di primo rango. Fece il ritratto dell'*insensato* Apollodoro spirante. Fu celebre il suo Achille, la Saffo, la Corinna, la Giocasta moribonda. Egli non lavorò che in bronzo. Gran bronzo impiegaron gli scultori Greci! al solo Demetrio Falereo n'eressero 360, e frattanto rare sono le statue di bronzo che ci sono rimaste. D'ora neppure per sogno. E pure gli Ateniesi ne innalzarono d'oro a Demetrio Poliorcete. La cupidigia o il bisogno converte facilmente quel metallo in altri usi. Dal marmo non si può trarre che calce.

80. Euticrate figlio di Lisippo prese uno stile contrario a quello.

lo di suo padre; invece di eleganza amò l'austerità. Le sue principali statue furono in Tespi le Muse e un Cacciatore, in Atene un Ercole; Trofonio, molte Meduse sopra quadrighe, un cavallo muscolato, cani da caccia, la cortigiana Anita, e una Ragazza chiamata Panteuchi incinta per violenza.

81. Eurichide di Sicione allievo di Lisippo fece opere molto stimate. La sua statua del fiume Eurota era scorrevole come il fiume stesso. Il suo Bacco fu tra' monumenti di Asinio Pollione. La Fortuna, il Priapo, il Demostene riscosero lodi.

82. Lanippo non è cognito che per la bella statua di un uomo che se ne va in deliquio.

83. Beda di Bisanzio allievo di Lisippo non ebbe fortuna. Fece un uomo in adorazione.

84. Cefissodoro. Altri scultori hanno portato lo stesso nome.

85. Piromaco allievo di Lisippo fece una quadriga montata da Alcibiade. Un altro Piromaco posteriore lavorò al combattimento d'Attalo e di Eumene contro i Galli.

86. Carete di Lindo allievo di Lisippo fu celebre per il colosso di Rodi rappresentante il Sole, alto 70 cubiti: lavoro di 22 anni fatto delle macchine marziali lasciatevi dal Re Demetrio dopo un lungo assedio. Un terremoto rovesciò il colosso dopo 36 anni ch'era in piedi, e restò atterrato fin all'imperator Costante. Allora fu comprato da un Ebreo, che ne caricò 900 cammelli. I Rodiani amavano i colossi; n'avevano centò in città, ma non così bestiali.

87. Tisicrate di Sicione andò

su lo stile di Lisippo, e riuscì nelle belle statue d'un vecchio Tebano, del Re Demetrio, e di Peuceste che salvò la vita ad Alessandro.

88. Pistone allievo dell'antecedente è noto per un Marte e per un Mercurio trasportati in Roma nella Concordia.

89. Cantaro di Sicione non fu che mediocre. In Olimpia v'era una sua statua d'un certo Alessinico vincitore nelle pugne de' fanciulli.

90. Agesandro, Polidoro, Atenodoro, tutti e tre di Rodi, lavorarono al gruppo del Laocoonte. Plinio fa questo gruppo nel palazzo di Tito, e quivi è stato ritrovato. Plinio lo fa d'un solo masso, ed è di più pezzi. Plinio lo loda, ma non ne loda che i serpenti, che sono i meno lodabili. E' un capo d'opera; non si sa di qual tempo.

91. Glicone. Si vede inciso questo nome nell'Ercole Farnese, e pare un'ipostura.

92. Senofilo fece per Argo la più bella statua d'Esculapio seduto; e la sua figlia Igia in piedi.

93. Stratone lavorò col precedente nella suddetta statua.

94. Apollonio e Taurisco fratelli fecero insieme il gruppo d'Anfione e di Zoro nel momento che attaccano per i capelli alle corna d'un Toro indomito la loro madrigna Dirce, che avea fatta morire la loro madre Antiope. Questo è il famoso Toro Farnese tutto d'un pezzo che da Rodi fu portato in Roma fra' monumenti di Asinio Pollione. Agli amatori moderni non è questa sembrata opera della bella antichità Greca. Veramente di an-

tico v'è ben poco, il più è ristaurazione moderna d'un certo Bianchi Milanese che intendeva poco o niente l'antico. A Dirce, egli fece del suo la testa e il seno fin all'ombelico, e le due braccia. Ad Anfione e a Zeto non è rimasto d'antico che il torso e una gamba. Le gambe del Toro e il torso sono moderne. Più modernissime sono le sconciature partenopee. Quel poco d'antico che v'è rimasto, è condotto con intelligenza. Gli Scultori di quest'opera si credon tre secoli prima dell'E. V.

95. Damofone di Messene ristaurò con grand'onore Giove Olimpico. Le statue intarsiate di lamine d'oro e d'avorio eran soggette a degradarsi per umidità o per secchezza; si adoperavan rimedj contro la secchezza con acqua o con vapori acquee, e contro l'umidità con olj disseccativi; ma tanto decomponevansi. Oltre questo ristaurò, Damofone fece una Diana per i Messenj, e la Madre degli Dei in marmo pario. A Egio nell'Elide Ilitia Dea de' parti con un velo trasparente da capo a piedi, con una mano distesa, e nell'altra con una face: ma le sole estremità eran di marmo pentelico, il resto di legno. Vi fece altresì un Esculapio con Igia. Per Megalopoli lavorò un Mercurio e una Venere in legno. Celebre fu il suo gruppo di Proserpina e di Cerere sedute su di un trono tutto d'un solo masso di marmo. Cerere teneva alla destra una fiaccola, e posava la sinistra su Proserpina. Questa teneva uno scettro, e appoggiava l'altra mano su d'una cesta che le stava in grembo. Da un lato del tro-

no era Diana figlia di Cerere, coperta da una pelle di cervo, col carcasso alle spalle, con una lampada in una mano, con due dragoni nell'altra, e con un cane a' piedi. Dall'altro canto del trono era Anita armato, uno de' Titani che nudrì Proserpina.

96. Eliodoro è encomiato da Plinio per il più bello de' gruppi rappresentante Pane e Olimpo che si disputavano il premio del flauto.

97. Pasitele nacque nella Magna Grecia nel 3. secolo prima dell'E. V., lavorò molto specialmente in bestie, fece un bel Giove d'avorio, e scrisse cinque libri su' capi d'opera del mondo.

SCULTORI ROMANI.

Il Memento de' Romani fu soggiogar popoli, e lasciar ad altri il gusto di effigiar al vivo bronzi e marmi. La tradizione mette in Roma statue fin dal tempo di Romolo, e a ciascuno de' sette Re si eressero statue, e alle due Sibille, e ad Atto Navio; e poi ad Orazio Cocle, e a Clelia, e a tanti e tanti soggetti in ogni tempo. Ma i Romani non conobbero sculture Greche, cioè buone sculture che quando Marcello vi trasportò quelle di Siracusa cinque secoli e mezzo dopo la fondazione di Roma. Indi Roma spogliò tutto il suo impero Romano. Ayà avuto i suoi scultori Romani o Romaneschi. Ma chi fossero, ci è ignoto, nè importa saperlo.

SCULTORI MODERNI.

Le belle Arti perirono in Italia a misura che vi crebbe il Cristianesimo. La Pittura specialmente era del tutto estinta. Vi si chiamarono dalla Grecia Pittori, ma che Pittori? Non avean da trattare che tristi soggetti di religione lungi dalla bella natura, e più lungi dal bello ideale: non erano che manifattori d'immagini.

La Scultura però si conservava in Italia e in Roma. Ma quegli Scultori dimenticò delle impareggiabili opere della gentilità non sapevan fare che figure gotiche senza proporzione, senza morbidezza, senza espressione, senza intelligenza. Il mestiere della Scultura sussisteva; mancava l'arte. I nomi di quegli artigiani si sono obliati, e meritavan l'oblio.

La Pittura risuscitata ha fatto risorgere l'arte della Scultura. La Tosca che avea veduto rinascere i primi pittori artisti, dovea anche produrre la resurrezione de' primi Scultori artisti. Già Masolino avea data una specie di grandezza e qualche espressione alle sue pitture; già Masaccio cominciava a dipingere con facilità, con della grazia, e con qualche intelligenza negli scorci, quando lo stesso paese vide nascere

1. Donatello Fiorentino n. 1383 m. 1466 non sentì la sua povertà innamorato dello studio e del lavoro. Si applicò anche all'Architettura e alla Prospettiva. La sua prima scultura fu una Nunziata in pietra. Quale stupore ne' suoi contemporanei

avvezzi a marmotte, in vedere la testa d'una Vergine d'un'espressione amabile e d'un timido pudore, e con un panneggiamento su l'antico stile Greco! Gli mancava ancora la nobiltà. Egli fece dopo un Cristo in legno d'una natura rustica, e un pittore gli rimproverò d'aver fatto un contadino invece di un Dio. Questo critico corresse Donatello. Egli avea per capo d'opera il suo Vecchio calvo del campanile di S. Maria del Fiore. Sono belle le sue tre statue di bronzo in S. Marco; i Genovesi e i Veneziani gli offrirono somme considerabili: il S. Giorgio è un giovane brillante di coraggio e di fiera. Del S. Marco si racconta che Michelangelo in considerarlo esclamò: Marco perchè non parli? E' altresì lodata la sua Giuditta. La sua riputazione lo fece chiamare dal Senato Veneto per erigere in Padova la statua equestre di Erasmo Narni detto Gattamelata generale della Repubblica: egli la eresse in bronzo avanti la Chiesa di S. Antonio; e dentro la Chiesa vi scolpi in marmo de' bassirilievi rappresentanti i fatti del Santo. I Padovani lo ammirarono alla cittadinanza Antenorea, e volevano fissarlo in Padova. Ma Donatello volle ritornare in patria dicendo che le lodi de' Padovani gli facevano negliger l'arte, e la critica de' Fiorentini lo spronava a far meglio. Disinteressato teneva il suo danaro in una sporta appesa al muro della camera, ed era lì a discrezione d'ognuno. Le porte di bronzo del battistero di Firenze, che Michelangelo diceva che potevan servire per porte del Paradiso,

sono attribuite al Donatello, ma Balducci le vuole di Luca della Robbia.

2. Simone fratello del Donatello fu suo imitatore; lavorò in Roma. Si attribuisce a lui il sepolcro di bronzo di Martino V. in S. Gio. Laterano. Papa Martino non vale un quattrino, diceva Pasquino.

3. Andrea Pisano detto il Pisanello lavorò in medaglie, e ne fece una per Maometto II che prese Costantinopoli nel 1453.

4. Andrea Verocchio fu maestro di pittura a Leonardo da Vinci, e vedendosi sorpassato dal discepolo abbandonò il pennello, e si diede alla Scultura. Egli rinnovò l'uso di modellare i visi per fare ritratti rassomiglianti. Chiamato a Venezia per la statua equestre in bronzo di Bartolomeo Coglioni di Bergamo generale della Repubblica, non potè soffrire le brighe di un cerro scultore Vellano che cabalava per fare la statua del generale; spezzò la testa del suo modello, e se ne fuggì. La Signoria Veneta gli minacciò di tagliargli la testa se ritornava nel suo dominio. Andrea rispose che se ne guarderebbe bene, perchè la Signoria per quanto fosse brava non era capace di fare una testa come la sua, ma egli sapeva fare teste di cavallo migliori di quella che avea rotta. Questa risposta diede nel genio a' Veneziani, i quali lasciarono le brutte e richiamarono colle dolci Andrea a far tutta l'opera. Egli la fece, e nel fonderla vi acquistò una pleurisia che gli tolse la vita.

5. Gio. Francesco Rustici nobile Fiorentino n. 1470 m. 1550, discepolo del Verocchio e del

Vinci divenne uno de' più abili scultori. Il suo Mercurio in bronzo volante da un globo adorna la fontana ch'è nel cortile del gran palazzo di Firenze. E anche stimato il suo S. Gio. Battista in bronzo. Ma l'artista mal ricompensato si diede all'ozio, e nell'ozio fece una Leda, un' Europa, una Grazia, un Vulcano, un Nettuno, e un uomo nudo a cavallo: figure tutte rimarchevoli. Andò in Francia chiamato da Francesco I. per fargli una statua equestre, ma il Re morì, l'opera non si terminò, ed egli si ripatriò. Ma trovata assediata Firenze ritornò in Francia dove morì. Egli avea tre massime, 1. di riferir molto su l'opera che si ha da fare, e farne prima l'abbozzo, 2. di lasciar riposare lungo tempo l'abbozzo senza neppure guardarlo, 3. di non lasciar vedere il lavoro se non compito. Non so se questa terza massima sia massima.

6. Michelangelo Buonarroti d'Arezzo n. 1474 m. 1564. Nella sua prima infanzia maneggiò lo scalpello e sbalordì Firenze con una testa di un vecchio Fauno, e con un Ercole. A Bologna fece un S. Petronio e un Angelo. Ritornato a Firenze vi lavorò un S. Gio. Battista, e quell'Amorino che nascose sotterra avendone prima tolto un braccio, affinchè scavando colà, fosse il Cupido giudicato antico, e poi col mostrarne il braccio, andasse alle stelle. Fece inoltre il famoso Baccho, e la famosa Pietà ch'è nel Varicano. E' noto il suo David fiordante, e il Mausoleo di Lorenzo e di Giuliano de' Medici, e quello di Giulio II col terribile Mosè. Terribili

son

son tutte le cose di questo ardito artista.

7. Giacomo Tatti detto Sansovino dal suo paesetto vicino ad Arezzo n. 1477 m. 1570 fu anche Architetto. Come scultore fece una Vergine in Firenze, e gli Apostoli in S. Maria del Fiore. La sua più bella opera fu il Bacco giovane, distrutto per un incendio. In Roma fece delle sculture nella Chiesa degli Agostiniani, e in S. Giacomo degli Spagnuoli. A Venezia è sua opera la Madonna di marmo su la facciata di S. Marco con tre altre figure in bronzo. Nella loggia della piazza sono anche sue le quattro statue in bronzo entro nicchie, Pallade, Apollo, Mercurio, la Pace. In tutte queste e in altre sue opere si loda l'azione, e la leggerezza de' panneggiamenti; ma si nota monotonia.

8. Baccio Bandinelli Fiorentino n. 1487 m. 1559. Fece un Mercurio con un flauto in mano per Francesco I. Il suo Ercole che soffoga Cacco si sostiene a canto il David di Michelangelo. La reputazione degli artisti grandi faceva il suo tormento: l'invidia lo macerava, e lo avviliva in intrighi contro il merito altrui fin a distruggere i celebri cartoni di Michelangelo e di Leonardo da Vinci. Egli era dotto, ma non originale, e la sua maniera fu selvaggia, benchè il suo Bacco nel Palazzo Pitti sia d'un stile grazioso. I bassi rilievi ne' sepolcri di Leon X e di Clemente VII sono suoi.

9. Benvenuto Cellini Fiorentino n. 1500 m. 1570 fu pittore, orefice, scultore, e guerriero ancora. Difese Castel S. Angelo.

Egli scrisse la sua vita, ma più da artigiano che da artista.

10. Properzia Rossi Bolognese m. 1530. I suoi nocciuoli di persico incisi non mostran che pazienza femminile. Ma il suo busto del Conte Guido, e i due Angeli di marmo su la facciata di S. Petronio le fanno onore. Masitata concepì una passione violenta per un altro che non gli era marito; cercò di dissiparla col rappresentare in un basso rilievo una consimil passione della moglie di Putifar, e colla pittura, e colla musica: tutto in vano. Fu calunniata da un certo Amiconi, e d'afflizione morì giovane.

11. Daniel Ricciarelli da Volterra n. 1509 è più noto nella pittura che nella scultura, in cui per la sua lentezza lasciò quasi tutto imperfetto.

12. Gio. Goujon Parigino m. 1572. È il primo scultore di cui si gloria la Francia, dove sono stimare molto le sue opere, la maggior parte in bassi rilievi: un fiume e una najade su la porta della tromba della Madonna, nel cortile del Louvre fanciulli tra festoni; in un frontone Mercurio e l'Abbondanza con genj. Il suo capo d'opera sono le ninfe nella fontana degl' Innocenti. Egli incise anche medaglie, ed è ricercata quella di Caterina de' Medici. Egli era Ugonotto, e perì nel massacro di S. Bartolommeo.

13. Guglielmo della Porta Milanese. Fece in Genova 16 Profeti in mezzo rilievo per la Cappella di S. Gio., un S. Tomaso con Cristo, una S. Caterina, e una S. Barbara. In Roma lavorò le due statue sdrajate che so-

no al sepolcro di Paolo III. Sono anche suoi i quattro Profeti nella prima arcata di S. Pietro. Egli inventò il metodo di fondere dal basso le statue grandi di bronzo, per così impedire il raffreddamento del metallo: metodo usato anche dagli antichi secondo Falconet.

14. Germano Pilon Parigino, m. 1605. Si ha per il Correggio della Scultura; pieno di grazia, e talora scorretto. Le sue draperie si hanno per eccellenti. Le sue opere sono nelle Chiese di Parigi. E' molto stimato il mausoleo del cancellier Birago in S. Luigi. Ma il suo capo d'opera è nelle tre virtù teologali in alabastro su d'un piedestallo in forma di tripode antico: le teste sono belle, e i drappi leggiери.

15. Gio. Bologna n. a Dovai 1524 m. 1608. Egli era Fiammingo e non Bolognese, come alcuni hanno creduto. Egli fu da giovinetto a Roma, e si consigliò spesso con Michelangelo, al quale avendo una volta mostrato un modello terminato con esattezza, quegli ne cambiò tutta la disposizione, e gli disse, che bisogna concepire e ragionar molto su l'opera prima di pensare di finirla. In Firenze egli fece una Venere, il gruppo di Sansone che atterra un Filisteo, il celebre Mercurio volante in bronzo, il Nettuno Colossale, il ratto d'una Sabina, e le due statue equestri di Francesco e Ferdinando de' Medici. Fra' moderni egli ha fatto il più gran Colosso. E' il suo Giove piovoso, che ha in testa una colomba, e nel corpo una grotta ornata di conchiglie e di getti d'acqua. In Genova fece gran bron-

zi: sei angeli, sei virtù, un Cristo, sette bassirilievi. In Venezia è un S. Antonino in bronzo nella Chiesa de' Domenicani. E' considerabile il numero de' suoi bronzi: a Parigi v'è un suo Esculapio, e a Versaglies un gruppo d'Amore e Psiche. Il suo stile è svelto, ma un po' ammanierato, e affetta scienza anatomica ad imitazione di Michelangelo, ma non così ingre-
giato.

16. Pietro Tacca m. 1640 allievo di Gio. Bologna. Le sue opere sono la statua equestre di Enrico IV, e quelle anche equestri di Filippo III, e di Filippo IV di galoppo.

17. Simon Guillain Parigino n. 1581 m. 1658, studiò sotto suo padre buono scultore per quel tempo, e andò a studiar meglio in Roma. Fu stimato il suo gruppo in bronzo di Luigi XIV fanciullo tra suo padre e sua madre, come anche il mausoleo di Carlotta della Trimouille vedova di Condè. Sono sue anche le statue in S. Gervasio, e nella Sorbona. Il numero de' suoi lavori gli fece una fortuna considerabile. Egli era d'una probità esatta e urbano, ma altrettanto coraggioso. Parigi allora era infestato da' ladri, ed egli n'era il terrore: portava di notte una frusta di catene con punte di acciaio, e con quest'arma bravava i perturbatori, e salvò molte persone. Per il suo valore fu fatto capitano del suo quartiere.

18. Giacomo Sarrasin di Nojon n. 1590 m. 1660. Studiò in Roma 18 anni, e vi fece l'Atlante e il Polifemo nella villa di Belvedere a Frascati. In Parigi sono in pregio le sue due Caria-
ti-

ridi Colossali nel Louvre, il Cristo in S. Giacomo, il mausoleo di Condè, il gruppo di Romolo e Remo a Versailles, il gruppo di due fanciulli e d'una capra a Marli. Egli possedeva grandi parti dell'arte, l'eleganza, le grazie, la severità; era però in qualche cosa ammanierato. Formò scuola di buoni artisti.

19. Francesco du Quesnoi detto il *Fiammingo* n. a Bruxelles 1504 m. 1646. Studiò in Roma nella miseria, e la stessa miseria lo fece amico del povero Pussino. Entrambi lavoravano per vivere, ma studiavano molto. Mentre Pussino era tutto intento all'antico, il Fiammingo procurava di dare alla scultura l'amabile morbidezza di Tiziano. Modellò i putti del grand' altare di S. Pietro, e a quest'oggetto studiò i putti dell'Albano. Mentre gl'invidiosi lo tacciavano che non sapeva lavorare che in piccolo, egli fece la S. Susanna nella Chiesa della Madonna di Loreto a Colonna Trajana: ed è una delle migliori statue moderne. Fece anche in S. Pietro la statua colossale di S. Andrea, su cui il Bernini diceva che il Fiammingo non farebbe che un fanciullo grosso; ma ne risultò una figura molto ben proporzionata ed espressiva, assai migliore del Longino dell'ammanieratissimo Bernini. Il Fiammingo fece poche opere grandi, perchè vi studiava e vi rifletteva molto. Faceva modelli non solo del tutto, ma delle braccia, de' piedi, e fin delle dita. Visse sempre nella povertà, e finalmente morì avvelenato da suo fratello, il quale fu per altri delitti bruciato

vivo a Gand. Frattanto la calunnia diffuse che il Fiammingo morisse bruciato per vizio contro natura. Egli era del carattere il più dolce, della fisionomia la più amabile, e d'un'urbanità la più tenera, amato dal Pussino e dall'Albano per il suo pudore, e per la sua intelligenza.

20. Filippo Buister Fiammingo n. 1595 m. 1688. Fece a Parigi in S. Geneviève il sepolcro del Cardinal de la Rochefaucaud; e nel parco di Versailles un Sonator di Cembalo, un gruppo di due Satiri, una Flora, e un Poema satirico ec.

21. Gio. Lorenzo Bernini n. a Napoli 1598 m. 1680. Figlio di Scultore fu da fanciullo portato in Roma, e fu nel numero de' fanciulli prodigiosi. La testa d'un Fauno, varie teste e busti di Cardinali e di Papi, un S. Lorenzo, il gruppo d'Enea e d'Anchise, il Davide, l'Apollo con Dafne furono opere della sua infanzia. Il suo fuoco, il suo lavoro gli attirarono protezioni e ricompense, e le ricompense lo eccitarono a nuovi sforzi. Egli era portato per composizioni ricche e della maggior magnificenza. Ecco la Cattedra, e la Confessione nel Vaticano, e il Longino, e i Depositi di Urbano VIII e di Alessandro VII; il Costantino, gli Angeli di Ponte S. Angelo, sopra una delle quali statue fu detto

*Ride, canta e balla,
E pur le manca una spalla.*

La sua miglior opera è S. Bibiana; ma la S. Teresa nella Vittoria se ne va in estasi non d'amor divino, ma di voluttà umanissima. Il catalogo delle sue statue è ancora

cor ben lungo, è lungo anche quello delle sue opere d'Architettura. Egli visse molto, e fu sempre laborioso. Dipinse anche nelle ore di ricreazione. Non v'è stato artista più famoso di lui. Luigi XIV lo volle in Francia. E Bernini vi andò come un uomo che andasse ad onorar la Francia. Oltre cinque luigi al giorno per il soggiorno di 8 mesi, ebbe in dono 50000 scudi con una pensione annua di 2000, e un'altra di 500 per suo figlio: viaggi pagati profumatamente. Il risultato di questa spedizione fu un disegno per la facciata del Louvre: disegno brillante per le bizzarrie e ineseguito. Bernini fece in Francia molti busti, e ritornato a Roma lavorò per gratitudine una statua equestre per quel Re: ma non ebbe questa altro merito che d'essere colossale, e fu poi in Francia trasformata in un Curzio. Bernini come scultore cercò unicamente d'abbagliar gli occhi, e a quest'effetto diede nel fantastico; sacrificò la correzione al brillante, e alterò tutte le forme; ammanieratissimo specialmente nelle draperie, e prodigo quanto più i Greci le risparmiavano; le ha svolazzate e ripiegate che pajono più scogli che drappi. Bernini è agli antipodi di Michelangelo: questi stupefa e istruisce, o colla sua austerità ributta; Bernini piace colle sue seduzioni, attrae, e attrae in errori. Come Architetto fu ingegnoso e licenzioso: le sue licenze gradevoli hanno aperta la strada ai delirj Borrominieschi. Bernini fin dalla infanzia fu tra' capi d'opera dell'antichità esistenti in Roma: li vide per tutto il tempo della sua

lunghissima vita, e li vedeva ogni giorno e a tutte le ore. Come se non li avesse mai veduti, tanto se ne allontanò! Si allontanò da quella bella semplicità: la calpestò anzi, e invece di quella adottò l'affettazione. Col suo talento abbondante, impetuoso sprezzò le leggi stabilite da' savj artisti antichi per darsi tutto a' suoi capriccj. I suoi capriccj piacquero, ed egli tenne nel secolo XVII lo scettro delle due arti, della Scultura e dell'Architettura. Quanto fu grande la sua fama, altrettanto fu nociva alle arti. Egli le corruppe, e la sua autorità ne cagionò uno sfacello. Abbandonar la semplicità è abbandonar la bellezza.

22. Alessandro Algardi Bolognese n. 1602 m. 1654. Perdè i più belli anni a Mantova in piccoli lavori, e venuto a Roma lottò molto contro la povertà. Finalmente fu riconosciuto il suo merito, e fece il S. Filippo Neri per la Sagristia de' PP. dell'Oratorio, il famoso bassorilievo di Attila nel Vaticano, la statua in bronzo d'Innocenzo X, il deposito di Leon XI, il celebre Crocifisso, il gruppo di S. Paolo per i Bernabiri di Bologna ec. L'Algardi, uno de' principali Scultori moderni studiò la pittura sotto i Caracci, e forse senza accorgersi introdusse nella Scultura lo stile adottato da' pittori del suo tempo; cioè introdusse nella Scultura gli effetti del chiaroscuro, ingrandì certe parti che colpiscono la vista, e uscì da' limiti della scultura, la quale ha per oggetto d'imitar le forme della natura, e non l'apparenza degli oggetti: questa parte spetta alla pittura. Così egli introdusse la

sti-

stile ammanierato, ed egli lo fu nelle teste, e specialmente ne' drappi.

23. Francesco Anguier Normanno n. 1604 m. 1699 passa per uno de' migliori scultori Francesi. Studiò in Roma, e ritornato a Parigi vi lavorò molto. Le sue principali opere sono, il sepolcro del Cardinal Berulle all'Oratorio, quello de' Thow in S. Andrea des Arcs, la Piramide di Longueville, accompagnata di statue e di bassirilievi, il mausoleo di Rohan, il Cristo della Sorbona ec. Il suo monumento superbo è il Monmoranci decapitato a Tolosa. Vi si vede su d' un sarcofago il Duca mezzo sdraiato appoggiato sul gomito con una mano all'elmo, e l'altra alla spada; sua moglie Maria Orsini è a suoi piedi, velata e in manto; a fianco siedono due figure, la Liberalità, e il Valore d' Ercole. Precede un portico di 4. colonne con un frontone, e negli intercolonnj è la Nobiltà e la Pietà: nel mezzo è un'urna ceneraria con festoni, e l'arma è sostenuta da due putti. A questo artista si rimprovera una maniera alquanto pesante.

24. Egidio Guarin Parigino n. 1606 m. 1678 non ebbe altro merito che il mestiere di scolpire il marmo con esattezza.

25. Gio. Teodon m. 1680. Francese lavorò in Roma, dove è un S. Gio. in Laterano, la Fede nell'altare di S. Ignazio al Gesù, il bassorilievo al Monte della Pietà, e il bassorilievo al sepolcro della Regina Cristina. In Versaglies sono due terme l'Estate e l'Inverno, e alla Tuillerie il gruppo d' Arria e Peto.

26. Michel Anguier fratello di

Francesco n. 1612 m. 1686 studiò in Roma sotto l'Algardi, e ritornato a Parigi vi lavorò molte sculture. Una statua in bronzo di Luigi XIII, 12 figure in bronzo per il tabernacolo della Istituzione, tutte le decorazioni dell'appartamento della Regina nel Louvre, la maggior parte delle sculture di Val-de-Grace, il grand'altare di S. Dionigi de la Chartre, il sepolcro del Mare-sciallo de Sauvre, il Cristo al Calvario, le statue e i bassirilievi alla porta di S. Dionigi.

27. Luigi Lerambert Parigino n. 1614 m. 1670. Non sono che in pietra le sue statue di Pane, di Fauno, e l'Amadriade. Sono di marmo bianco le due sfingi montate da putti di bronzo inghirlandati. Questo artista fu poco artista per voler esser poeta, musico, e cortigiano.

28. Pietro Paolo Puget Marsigliese n. 1622 m. 1694. Pittore, Architetto, Scultore, studiò in Roma. Le prime sue opere furono i due termini colossali che sostengono a Toulon il balcone del palazzo pubblico. A Parigi fece un Ercole, e un gruppo della Terra che incorona Giano. In Genova fece un S. Sebastiano, e il Beato Alessandro Sauli, e per il Duca di Mantova un'Assunta in bassorilievo. Per Toulon il gruppo d' Alessandro e Diogene. Ritornato a Parigi vi lavorò il Milone per Versaglies, il gruppo di Andromeda e Perseo. Forse dopo Michelangelo non vi è stato artista più tagliato per la scultura di costui. Ma egli fu alla scuola del Cortona, e fu uno scultore Cortonista.

29. Antonio Raggi detto il Lombarda n. 1624 m. 1686. Fu po-

poco sotto l'Algardi, e molto sotto il Bernini. Fu berninresco, e divenne più ricco di quel che si meritava.

30. Tomaso Regnaudin n. 1627 m. 1706 ammanierato e pesante. Studiò in Roma arcipensionato da Luigi XIV. Fece a Parigi tre ninte nel bagno d'Apollo per Versaglies. Il gruppo di Cibele e di Saturno è ben mediocre.

31. Domenico Guidi da Massa di Carrara n. 1628 m. 1701. Da giovinetto fu nella scuola dell'Algardi, e sarebbe fra' buoni Artisti se avesse più anziata l'arte che il vil guadagno. Disegnava, e faceva eseguire da' suoi giovani. La statua di Clemente IX in Santa Maria Maggiore, il sogno di Giuseppe alla Vittoria, sono opere che in Roma gli fanno onore. Per Luigi XIV mandò a Versaglies un gruppo della Fama, ma il disegno è del le Brun, il quale voleva esser l'imperatore di tutti gli artisti.

32. Gasparo, e Baldassarre Mar-sy fratelli Francesi lavorarono insieme la statua di S. Dionigi in alabastro nella Badia di Montmartre, e in Versaglies le statue di bronzo nelle fontane del Dragone, di Bacco, e di Latona, il gruppo de' cavalli ne' bagni d'Apollo; e nella Badia di S. Germano la tomba di Gio. Casimiro Re di Polonia che offre la sua corona a Dio. Di questi due scultori Baldassarre fu pieno di fuoco nella composizione, ed eseguì con eleganza e con finezza.

33. Stefano de Hongre Parigino n. 1628 m. 1690. Fece in Versaglies una figura rappresentante

l'aria, e i due termini Vertunno e Pomona. Diede anche il modello della statua equestre in bronzo di Luigi XIV eretta a Dijon.

34. Francesco Girardon il più rinomato scultore per il fasto di Luigi XIV, e in conseguenza il più cortigiano, n. 1630 m. 1715. Egli fu a Roma, e ritornato a Parigi vi fece le seguenti opere. Due statue ne' Cappuccini, quattro ne' bagni d'Apollo, il mausoleo del Cardinal de Richelieu alla Sorbona secondo il disegno di le Brun, la statua equestre di Luigi XIV, la tomba della Principessa di Conti, quella di Louvois, e quella di Castellan. A Versaglies le sculture della vasca di Nettuno, l'Inverno, la fontana della piramide, il ratto di Proserpina: tutti disegni di le Brun. Lo stile di Girardon è grossolano, e grossolana è l'esecuzione.

35. Gio. Battista Tubi Romano n. 1630 m. 1700. Si traspian-tò a Parigi, dove s'ammirano le statue della Religione e della Immortalità in S. Eustachio, i due gran bassirilievi alla porta di S. Bernardo, il gruppo del Marscial di Turenna a S. Dionigi. Per Versaglies fece l'Apollo sopra un carro tirato da quattro corsieri condotti da Tritoni, la fontana della Flora, la Poesia lirica, Aci e Galatea, Amore con un gomito di filo. Il Tubi fu costretto a lavorare su i disegni di le Brun, senza di cui niun artista poteva operare.

36. Gasparo Veirer Provenzale n. 1630 m. 1689. Quantunque non uscisse mai dalla sua patria, vi si rese ragguardevole. Si ammira in Marsiglia il Cartello nel palazzo.

Jazzo pubblico, un fanciullo in bassorilievo; ad Aix un Cristo, due bassirilievi, un Marte, un Fauno, e un Lisimaco molto pregiato.

37. Martino Vanden Bogaert noto sotto il nome *Dejardins* Olandese n. 1640 m. 1694. Da giovinetto si stabilì a Parigi, dove lavorò la statua equestre di Luigi XIV eretta a Lion, sei gruppi di Evangelisti e di Santi per la Chiesa del Collegio Mazarini, una Diana con una lepre per il parco di Versaglies, l'Artemisia, una statua pedestre di Luigi XIV, e il famoso gruppo della Vittoria nella piazza delle Vittorie in Parigi, distrutto nel 1790 per ordine dell'Assemblea Nazionale. Sono sue anche le quattro Virtù Cardinali in bassorilievo in S. Caterina, e la Vigilanza in bronzo ne' Cappuccini. Per tante opere egli fu ricco.

38. Antonio Coiseux originario Spagnuolo n. in Lion 1640 m. 1720. Per la statua equestre di Luigi XIV ordinaragli dagli Stati di Bretagna, egli fece un profondo studio sopra i cavalli, a differenza del Bernini e di altri artisti che hanno fatto cavalli senza studiar cavalli. Egli se ne fece portar 16 de' più belli dalle scuderie reali, e ne disegnò i varj movimenti, approfittandosi delle istruzioni de' più abili scudieri, appoggiando tutto su la base dell'Anatomia. A tali studj si deve il successo delle arti. Si posson far opere brillanti con meno studio, ma non saranno che passeggiate. Sono mirabili i suoi due cavalli alati alle Tuilleries; uno con Mercurio, l'altro colla Fama: son

osservabili per la leggerezza, quantunque non esenti di maniera. Il suo Fauno flautista, la Fiora, e l'Amadriade hanno qualche pregio. Monumenti più austri sono la tomba del Cardinal Mazarini alle Quattro Nazioni, quella del Cardinal di Eustenberg a S. Germano, quella di Mansard a S. Paolo, e quella di Colbert in S. Eustachio. A Marsi son suoi i due gruppi di Nettuno, e di Anfirrite; e a Versaglies i due fiumi di bronzo, l'Abbondanza, uno Schiavo, sette bassirilievi nella colonnata. Molte sono le opere di questo buon artista, specialmente di ritratti, tra' quali è rimarchevole la statua del Gran Condé a Chantilly.

39. Cornelio Vancleve originario Fiammingo n. a Parigi 1645 m. 1732. Studiò in Roma, e ritornato a Parigi lavorò molto: due Angeli di bronzo nella chiesa de Notre Dame, un Angelo di marmo nella chiesa della Sorbona, tre bassirilievi in quella degl'Invalidi, un gruppo alle Tuilleries, le decorazioni nella Cappella di Versaglies, e ne' giardini la fontana di Diana, e un Mercurio. Egli fu laborioso, e studioso, probo, e di dolci maniere.

40. Sebastiano Slode Fiammingo n. 1655 m. 1726 si stabilì a Parigi. Si ammira alle Tuilleries il suo Annibale che conta gli anelli de' Cavalieri Romani, opera stimata per la precisione delle forme, e per la bellezza del lavoro, ma mancante di nobiltà e di espressione. E' anche in pregio il bassorilievo negli Invalidi rappresentante S. Luigi che invia Missionarj alle Indie. A Versaglies è il gruppo di Proteo

e d' Aristeia; e a Marl il Vertunno.

41. Pietro le Gros Parigino n. 1656 m. 1719. Il suo spicco è in Roma, dove da giovinetto fece due gruppi all' Altare di S. Ignazio nel Gesù. Indi il gran bassorilievo di S. Luigi Gonzaga in S. Ignazio, e la statua di S. Stanislao. In S. Gio. Laterano i due Colossi, S. Tomaso, e S. Bartolommeo, e in S. Pietro l' altro Colosso di S. Domenico. Mandò alla Tuillerie una copia d' una Marrona Romana di Villa Medici, ma non copiata servilmente. Ritornò a Parigi, ma disgustato dall' Accademia, se ne rivenne in Roma, e non ne partì più. Vi lavorò il bassorilievo di Tobia per l' Oratorio del Monte della Pietà, la statua del Cardinal Casanatta nella biblioteca della Minerva, il Sepolcro dello stesso Cardinale in S. Gio. Laterano, quello di Pio V in S. Maria Maggiore, quello di Monsignore Aldobrandini in S. Pietro in Vincoli, e quello di Gregorio XV in S. Ignazio. Il famoso S. Ignazio d' argento al Gesù è di suo disegno, come anche il gruppo de' tre Angeli. La S. Teresa ne' Carmelitani in Torino è fra le sue migliori opere.

42. Nicola Coustou Lionese n. 1658 m. 1733. Studiò in Roma, e si propose di far un misto di Michelangelo e dell' Algardi. Meglio se avesse seguita la semplicità Greca. Si ammira alle Tuillerie il gruppo della congiunzione della Senna colla Marna, accompagnato da fanciulli co' loro attributi; altri gruppi di Ninfe, la statua di Giulio Cesare, e il Pastore cacciatore. E'

biasimato l' altro suo gruppo in Marl d' un cacciatore che ammazza un cignale, e di un altro che tiene per le corna un cervo per scannarlo. All' incontro è stimato il gruppo de' Tritoni in Versailles. L' opera sua più pregiata è la Deposizione della Croce nella Chiesa de Notre Dame, dove è anche un S. Dionigi in marmo, e un Cristo. E' suo il sepolcro del Principe di Conti in S. Andrea, e quello di Crequi ai Giacobini. Per Lion fece in bronzo la Saona. L' opera sua più ragguardevole è il passaggio del Reno. Questo Scultore si è distinto per il fuoco delle sue idee e per l' esecuzione gradevole, e anche per la purità delle forme, ma non già per il carattere savio e grandioso della semplicità antica.

43. Camillo Rustoni Milanese n. 1658 m. 1728. Studiò molto l' antico in Roma, e ne copiò molte statue. Le sue principali sono quattro Apostoli in S. Gio. Laterano, S. Andrea, S. Matteo, S. Gio. e S. Giacomo. Fece i sepolcri di Pallavicini, e di Fabretti. La sua opera maggiore è il mausoleo di Gregorio XIII nel Vaticano. Egli ha fatto onore alle arti, e agli artisti: non fu mai invidioso, nè interessato, lavorò per la gloria; e allora si è buono per se e per gli altri.

44. Grinling Gibbons m. 1727. Ecco l' unico Scultore Inglese che fu occupato da Carlo II a decorare il Palazzo di Windsor. Gli si attribuiscono le statue di Giacomo II, di Prior, e il monumento di Newton: non gli fanno grand' onore. Molto meno i suoi uccelli, ne quali si pos-

nono contar le piume; e moltissimo meno la sua cravatta di merletto.

45. Marco Chabrl Lionese n. 1660 m. 1727. Fece per la Chiesa di S. Antonio nella sua Patria la pittura e la scultura dell'altar maggiore, e un bassorilievo di Luigi XIV, cui mandò un Ercole. Fece anche un ritratto dell' Elettore di Magonza.

46. Pietro le Pautre Parigino n. 1660 m. 1755. Figlio d' un Architetto, studiò in Roma, e ritornato in Francia si rese rispettabile per la sua Clizia convertita in girasole, e per la S. Marcellina. Ma quel che gli fece più onore è il gruppo di Enea e d' Anchise con Ascanio: non vi si desidera che la grandiosità eroica.

47. Gio. Luigi le Moine Parigino n. 1665 m. 1755. Lavorò molto in ritratti. Fece anche in bassorilievo la Deposizione della Croce in Versaglies; due Angeli, una Diana.

48. Roberto Lorenese Parigino n. 1666 m. 1743. Studiò con fermezza l' antico, e a tal oggetto passò molto tempo rinchiuso nel Vaticano. Assuefatto al tiro non cercò mai occasione di brillare, e varie circostanze lo attraversarono anche dove fu chiamato. Il suo talento si mostrò nelle quattro Stagioni nel palazzo di Soubise, nel bassorilievo de' cavalli di Apollo, nel Bacco di Versaglies, e nella Madonna in Marli.

49. Angelo Rossi Genovese n. 1671 m. 1715. Si contraddistinse in Roma per il suo S. Giacomo in S. Gio. Laterano, e per un Satiretto che si mangia un grappolo d' uva. Ma il suo maggior

Diz. B. Arti T. II.

lustro è ne' bassirilievi, che sono all' altar di S. Ignazio al Gesù, al Deposito d' Alessandro VIII nel Vaticano, della Pietà in Genova. Si vuole che in questo genere egli abbia superato tutti i suoi predecessori. L' Algardi dava un oggetto considerabile alle figure del primo piano, e faceva un misto di basso e di pieno rilievo lodato di qua, vituperato di là. All' incontro il Rossi ha osservato un mezzo rilievo che si accosta più all' antico. Egli era di costumi amabili.

50. Guglielmo Coustou Lionese n. 1678 m. 1745, fratello di Nicola. Si trovò a Roma in tali miserie, che se ne sarebbe andato a Costantinopoli, se le Gros non l' avesse raccolto. Ritornato a Parigi fece per Marli Dafne e Ippomene, due gruppi di Cavallo co' scudieri, e un superbo gruppo dell' Oceano col Mediterraneo. La sua opera capitale è il suo Rodano in bronzo per la statua equestre di Luigi XIV a Lion. In Versaglies è un suo Bacco, e un bassorilievo di Cristo fra' dottori. Egli terminò il famoso bassorilievo del passaggio del Reno. Negl' Invalidi è un altro suo bassorilievo, come altrove sono altre sue opere prodotte dall' adulazione per i Monarchi. Questo artista ebbe uno stile grandioso ed espressivo.

51. Giacomo Bussi Francese n. 1681 m. 1740. Fece il sepolcro d' Argenton alla Madalena, e quello del Cardinal de Bois in S. Onorato; e nella Chiesa di Notre Dame S. Maurizio, S. Luigi, e un bassorilievo di Cristo che dà le chiavi a S. Pietro. La maggior parte delle sue opere

Q. re

re è a Madrid, dove egli fu Scultore del Re di Spagna.

52. Antonio Vasse Provenzale n. 1683 m. 1736. Lavorò in Parigi le decorazioni del Coro di Notre Dame, quelle del palazzo di Tolosa, il bassorilievo dell'altar maggiore della Metropoli, e della facciata de' Cappuccini, e la statua della Madonna.

53. Francesco Dumont Parigino n. 1688 m. 1726. Senz' andare a Roma egli si fece onore colle quattro Statue di S. Gio., S. Giuseppe, S. Pietro e S. Paolo in S. Sulpizio. Il suo monumento primario fu il sepolcro del Duca di Melun ne' Domenicani di Lilla.

54. Edme Bouchardon Francese n. 1698 m. 1762. Si fece in Roma tanto onore che fu incaricato del mausoleo di Clemente XIII. Ma fu chiamato a Parigi dal Re per far la Statua di Luigi XIV ch'è nel Santuario de Notre Dame. Fece poscia in S. Sulpizio dieci statue, cioè Cristo e la Madonna con 8 Apostoli, e il sepolcro della Duchessa de Lauragais consistente in una donna afflitta appoggiata ad una colonna. La sua principal opera è la fontana di Grenelle, in cui la città di Parigi è rappresentata da una donna seduta su d'una prua di vascello, la Senna v'è rappresentata da un fiume robusto con un remo in mano, e la Marna da una ninfa che tiene un grancio: nelle quattro nicchie sono le stagioni. Il suo Cupido che si taglia un arco dalla clava d' Ercole, è un' opera elegante, ma enigmatica. E' stimatissima la sua statua equestre di Luigi XV: quel cavallo è il più bello de' cavalli.

Questo Scultore è passato per il più puro disegnatore del suo tempo, e della stessa facilità nel grande come nel piccolo.

55. Lamberto Adam Iorenese n. 1700 m. 1759. Studioso dell'antico passava per eccellente restauratore di statue antiche in Roma e altrove. Dunque avesse sempre fatto degli antichi e non mai degli Adami. Nelle sue opere tutto il suo talento è negli accessorj lavorati con estrema finezza. Questi trionfi della pazienza e d'una meschina abilità sono ammirati dal volgo: e non hanno che fare colla bellezza. Tale è il suo bassorilievo della Madonna che apparisce a S. Andrea Corsini in S. Gio. Laterano. Peggio i gruppi in Châssis rappresentanti la Caccia e la Pesca. Questo della Pesca fu da Luigi XV mandato in dono al gran Federico che lo fece collocare a Sansouci. Dello stesso gusto è il gruppo di Nettuno, e d' Anfitrite a Versaglies. La sua miglior opera è il S. Girolamo negli Invalidi.

56. Paolo Ambrosio Slode Parigino n. 1702 m. 1758. In S. Sulpizio sono molti suoi lavori di qualche pregio. Il suo Icaro è stimato.

57. Gio. Battista Le Moine figlio di Gio. Luigi n. 1704 m. 1778. Suo padre per una tenerezza mal intesa non volle che andasse a Roma. Da giovinetto fece la statua equestre di Luigi XV per Bordò, e poi un altro monumento per lo stesso Re per la Bretagna. Ai Giacobini di Parigi è il mausoleo di Mignard; agli Invalidi la statua di S. Gregorio, e di S. Teresa; al Palazzo di Subise è la Politica, la

Piu-

Prudenza, la Geometria, l'Astronomia, la Poesia epica e drammatica. Tutte opere scorrette, formate su la maniera di qualche pittore Francese, e opposte allo stile degli antichi.

58. Michelangelo Slode fratello di Paolo Ambrosio n. 1705 m. 1764. Lavorò molto in Roma, dove è nel Vaticano un gruppo di S. Brunone, il sepolcro di Capponi a S. Gio. de' Fiorentini, e quello di Wleughels in S. Luigi de' Francesi. A Lion è un suo busto di Calcante, e un altro d'Ifigenia. A Vienna del Delfinato è la tomba di due Arcivescovi, di Montmorin, e del Cardinal d'Auvergne. In Parigi a S. Sulpizio è il sepolcro del Curato Languet. A Choisi una copia del Cristo di Michelangelo ch'è nella Minerva in Roma. Questo artista ha peccato contro la purità delle forme, e ha trattato i panneggiamenti al contrario degli antichi.

59. Nicola Sebastiano Adam fratello di Lamberto n. 1705 m. 1778. Studiò molto in Roma. Il suo gruppo della Religione in S. Luigi è stimato a Parigi. A Nancy egli fece il gran mausoleo della Regina di Polonia moglie di Stanislao. E' anche in credito il suo Prometeo. Egli fu superiore a suo fratello, ma non perciò è tra' buoni artisti.

60. Gio. Battista Pegalle Parigino n. 1714 m. 1785. A forza di lavoro superò gli ostacoli della sua poca disposizione per l'arte. Ritornato da Roma fece in Lion il suo famoso Mercurio, e poi la sua Venere: questi due pezzi furon da Luigi XV donati a Federico l'unico. Per Madama di Pompadur, che diceva d'amar

le arti, fece il di lei ritratto in piedi, il Silenzio, il gruppo d'Amore coll'Amicizia, e la statua di Luigi XV situata a Bellevue. Gli applausi furono grandi al suo Fanciullo, cui scappa l'uccello dalla gabbia. La sua grand'opera è il mausoleo del Maresciallo di Saxe a Strasburgo. Altre sue opere adornano altri paesi; la statua di Luigi XV a Reims, il sepolcro del Conte d'Harcourt a Notre Dame ec. Ma in tutto v'è della maniera frammista con delicatezza.

61. Guglielmo Coustou figlio di Guglielmo n. 1716 m. 1777. Studiò bene in Roma. In Bordeaux fece l'Apoteosi di S. Francesco Saverio. Per il Re di Prussia lavorò un Marte e una Venere. Eresse il mausoleo per quel Delfino padre di Luigi l'ultimo. Il Bassorilievo della Visitazione in Versaglies, il S. Rocco in Parigi e il Bassorilievo nel frontone di S. Genevieve gli fanno onore. Egli era poco laborioso, e commetteva l'esecuzione ad abili scultori che per mancanza di fortuna vendevano il loro talento.

La Scultura ha per principal oggetto di perpetuar la memoria degli uomini illustri, e di darci modelli efficaci di virtù. L'altro suo oggetto è di recarci de' piaceri con soggetti di decorazione o di ricreazione. Lo scultore, come lo scrittore, è lodevole o riprensibile secondo i soggetti che tratta. Non deve trattare che di cose istruttive e grate, che nudriscan la mente, tocchino il cuore, e sieno gradevoli alla vista.

La Scultura nel proporsi l'imitazione delle superficie del corpo umano, non deve ristringersi ad

una rassomiglianza fredda. Qual sensazione ecciterebbe? Ha da esprimer la natura viva e in passione.

Tutto quello che per lo Scultore è un oggetto d'imitazione, gli è anche un soggetto continuo di studio. Studio suo principale sarà delle statue preche più scelte, degli autori più classici, e di quel bello ideale, che è un riassunto del bello reale della natura.

La natura è nemica delle attitudini sforzate: dunque deve esserne nemico anche lo scultore; e se taluno le ha usate per far pompa di disegno, ha fatto male. Ugualmente nemico deve essere delle bizzarrie ne' panneggiamenti. E più ancora de' contrasti troppo ricercati nella composizione, e nella distribuzione affettata delle ombre e de' lumi. Quanto più sforzi si fanno, meno si muove lo spettatore. Colla semplicità si ottiene tutto: nella semplicità è il pregio de' capi d'opera di Grecia.

La Scultura abbraccia men oggetti della pittura. Ma quelli ch'ella si propone, e che son comuni a tutte due le arti, sono più difficili da rappresentarsi: questi sono l'espressione, i contorni, i panneggiamenti che debbon far distinguer le diverse specie di drappi.

La Scultura ha le sue difficoltà particolari. 1. Ha tanti punti di vista, quanti punti sono nello spazio che la circonda; deve perciò in ogni sua parte esser ben intesa. 2. Lo Scultore deve aver grande tenacità d'ingegno per superare tutti i disgusti del suo lento meccanismo. L'ingegno si fortifica coll'esercizio; e

lo scultore ha meno esercizio del pittore. 3. Mancando allo scultore l'incanto seducente del colorito, qual precisione, qual verità, quale scelta d'espressione non deve metter egli nelle sue opere per attrarre l'attenzione de' riguardanti? La sua opera non è per lo più che una sola figura; così egli non dice che una parola sola; bisogna che sia una parola di grand'energia. 4. Questa gran parola non si può dire senza la più rigida esattezza di disegno. Le pitture di Rubens e di Rembrandt piacciono, benchè di disegno impuro: questo difetto è compensato dal colorito. 5. Lo Scultore, sgrossato il marmo, non può più correggersi: i suoi pentimenti gli sono inutili e rabbiosi. Frattanto egli è obbligato esprimer le forme del corpo e unirvi il sentimento. La riunione di queste due parti (quanto è difficile!) è il sublime della scultura.

Per quanto sia difficile la composizione d'una sola figura, molto più lo è ne' gruppi, e più ancora ne' *Bassirilievi*. Qui la molteplicità degli oggetti differenti non ha da formare che un solo argomento variato nelle parti, ma semplice e uno. Qui concorrono le stesse leggi della Pittura.

Il *bassirilievo* è una specie di quadro, in cui le figure del primo piano hanno da accordare con quelle del secondo, e farvi armonia. I piani vi han da esser variati, le ombre e i lumi distribuiti con dolce gradazione. Il principal soggetto v'ha da campeggiare il più cospicuamente. Il lume centrale non vuol esser interrotto da alcun dettaglio di orn-

ombre magre e dure, le quali produrrebbero macchie, e distruggerebbero l'accordo. Lo stesso cattivo effetto produrrebbero i piccoli fili di lume in grandi masse di ombre. Non iscorci ne' piani d'avanti; comparirebbero stecchi. Le figure del secondo piano debbono esser meno risentite di quelle del primo; e così degli altri piani a misura del loro allontanamento. Col tocco indeciso e vago, e colla proporzione diminuita secondo le regole della prospettiva, la *scultura* avrà l'accordo ch'ella può avere dal colore unico del marmo o del bronzo.

E' da evitarsi soprattutto che intorno a ciascuna figura non regni un orlo di ombra ugualmente tagliata: svanirebbe la bella illusione degli aggetti e delle lontananze, le figure comparirebbero schiacciate e come incollate su d'una panca. Le figure hanno da tondeggiare ne' loro bordi, con un sufficiente aggetto nel mezzo. E' ben naturale l'ombra d'una figura su d'un'altra, quando i piani sono vicini. Ma i piani delle figure principali non si hanno da confondere. Se una figura è isolata, richiede un'ombra opposta dietro al fianco del suo lume; e se si può, un chiaro dietro alla sua ombra.

Il grezzo, il pulito, il granelato, ben disposti, hanno qualche pretesione al colorito. I riflessi del pulito danno leggerezza e armonia.

Questa parte della *Scultura* è la prova men equivoca della sua analogia colla pittura. Tranne il colorito, il *bassorilievo* è un quadro. Sono sorelle. Sieno pur

sorelle, ma ciascuna faccia il suo dovere.

Il dovere della *scultura* è la *forma* e il *carattere*, cioè l'esattezza del *disegno*, e l'espressione conveniente al soggetto.

La *scultura* non può colorire. Le statue colorite non sono per gli artisti, ma per gli arrigiani e per il volgo più goffo. L'artista dev'è far *illusione* non fino a far prendere una produzione della sua arte per la natura stessa, ma di mostrarla rassomigliante alla bella natura, col dare al marmo l'apparenza delle morbide carni, e de' tendini fermi.

Se la *scultura* non può far uso di colori, nemmeno può svolazzar panneggiamenti alla *pittoresca*. La ragione è chiara. Se il principalissimo scopo dello Scultore è il disegno, dunque il suo scopo è il *nudo*. E se non può sempre lavorar *nudo*, lavori men *vestito* che può. Onde i panneggiamenti della *Scultura* voglion essere come li usarono i buoni artisti Greci, i quali coprivano sì delicatamente le loro statue, che ne apparivan sempre le belle forme. Perciò le vestivan di drappi come bagnari, e a pieghe minue e naturali. Li usaron talvolta in grande e gettati, come nel Zenone e nella Flora di Campidoglio, e nel Mario di Villa Negroni. All'incontro gli Scultori moderni per dar del pittorresco alle loro sculture, han maneggiato le draperie in un modo che non conviene neppur a' pittori, e ne sono risultati scogli, incartocciamenti, mostruosità. Il Bernini specialmente vi si scapricciò.

Il Bernini non peccò soltanto ne' pannelleggiamenti, alterò tutte le forme, le scontorse, le smorfio. I suoi successori di male in peggio. La *scultura* non risorse bene. Ghiberto e Donatello, che furon de' primi ad imitare l'antico, lo imitarono in piccolo, perchè non videro il grande. Michelangelo lo vide, ma nol vide che in una sola parte, nell'*anatomia*, e diede in un' affettazione anatomica. I suoi seguaci ne seppero men di lui, e andarono a rastoni. Tutti in somma si sono più o meno allontanati dallo stile Greco. Chi più di qualunque vi si accosta, è Pietro Canova. Il suo Mausoleo di Papa Ganganelli in Roma a' SS. Apostoli, e quello di Papa Rezzonico in S. Pietro, sono opere greche, e greche bellissime sono le altre sue sculture eleganti e graziose. Questo valente Artista maneggia per divertimento il pennello alla *Tizianesca*: le sue due Veneti innamorano.

Le *sculture* sono spesso a disposizione dell'Architetto. Egli non può disporne ad arbitrio. E' obbligato adattare al carattere de' suoi edificj. La sodezza dell'ordine *dorico* richiede sculture sode e semplici; il *jonico* le vuole più eleganti, e il *corintio* più leggiere e più ricche. Ma dove l'architettura non ammette incavo nè traforo, non ammette neppure que' *bassirilievi* a più piani che preseggino sfondi.

SCUOLA in Pittura significa l'unione di tutti gli Artisti d'una nazione. Onde tutti i Pittori d'Europa dopo il ristabilimento delle Arti sono classificati sotto la divisione di Scuola *Fio-*

Lombarda, Francese, Tedesca, Fiamminga, Olandese.

Qui si stabilisce il carattere di queste differenti Scuole, e de' principali maestri, che ne sono stati i fondatori. Un maggior numero di Artisti si troverà agli articoli Architetti, Incisori, Pittori, Scultori.

Scuola Fiorentina. Questa Scuola si distingue per la fetezza, per il moto, per una certa austerità malinconica, per un' espressione di forza che esclude forse le grazie, e per un disegno grande quasi gigantesco. Ha anche del pesante, ma ha parimente una maestà ideale che inalza la natura umana sopra la sua debolezza. Gli Artisti Toscani soddisfatti d'imporre ammirazione, par che non curino di dar piacere.

Questa scuola è veneranda, è la madre di tutte le altre.

Le Arti degenerare dopo Nerone rovesciarono col colosso dell'Impero Romano disfatto da Barbari. Trovarono in Grecia un miserabil ricovero; non già per protezione di Sovrani, e per gusto di nobili, ma per pietà religiosa. Gli Artisti ne traevano una sussistenza meschina, e non mai applauso. Le loro *immagini* rusticamente scarabocchiare eran coperte d'oro e di gemme: la ricchezza n'era tutto il bello.

A quella miserabile Grecia ricorse l'Italia più miserabile per avere qualche miserabilissimo artista. Firenze nel 1240 da colà fece venir alcuni Pittori, tutta l'abilità de' quali si riduceva a far un contorno goffo, e a ciafiugliarvi dentro del colore: facevano anche del cattivo mosaico; e così ignoranti erano am-

mi-

mirati dagl' Italiani più ignoranti.

Fra gli ammiratori Cimabue giovinetto destinato da' suoi nobili genitori alle Scienze più barbare delle arti, scappava da' suoi studi per andar a veder que' Greci che spezzavano nella chiesa di Santa Maria Novella, e scarabocchiava i suoi quaderni, finchè divenne allievo di que' goffi maestri.

Cimabue fu l'alba della Pittura sepolta per dodici secoli in una notte la più tenebrosa. I più dozzinali artisti arrossirebbero oggi di far opere come Cimabue. Frattanto le sue furono stimare portentose. Quando egli terminò una Madonna per S. Maria Novella, accorse il popolo a prenderla rispettosamente dallo studio del Pittore, e la portò in chiesa a suon di trombe. Gli applausi sono il latte delle arti bambine, e cogli applausi crescono le arti, fioriscono, e giungono alla maturità: l'indifferenza pubblica ammazza in culla i talenti. Se Cimabue non avesse trovato ammiratori, Firenze non avrebbe forse avuto Michelagnolo. Cimabue morì nel 1301, dipinse a fresco e a tempera.

Giotto pastorello di pecore fu trovato da Cimabue nell'atto che disegnava una pecora sopra un mattone, divenne suo allievo, e fece far all'arte nuovi progressi. Fu chiamato a Roma da Bonifacio VIII, e vi eseguì la *navicella* nel portico di S. Pietro.

In poco tempo il numero de' Pittori divenne sì considerabil in Firenze, che nel 1350 vi stabiliron la Compagnia detta di S. Luca.

Verso questo tempo Paolo U-

cello fu il primo ad osservare la Prospettiva. Massolino nel principio del secolo XV diede più grandiosità alle figure, diede loro anche qualche espressione, e assestò meglio i panneggiamenti. Masaccio sorpassò questo suo maestro, e fu il primo a dar forza, moto, e rilievo alle pitture, mostrò qualche grazia, e rappresentò gli scorci meglio de' suoi predecessori. Per lungo tempo i Pittori posavan le figure su le dita grosse, perchè non sapevan disegnare un piede in iscorcio.

Andrea Castagna fu il primo Fiorentino a dipingere ad olio: invenzione di Gio. Van-Eick più noto sotto il nome di Gio. di Bruges. Antonello da Messina avendo veduto a Napo un quadro ad olio di Gio. de Bruges, andò a trovarlo in Fiandra, e ne ottenne il segreto, ch'egli poi comunicò ad un suo allievo Domenico Veneziano. Il Castagna lo carpi da Domenico, e per gratitudine lo massacrò di notte. L'infelice mortalmente ferito si fece portar in casa del suo caro maestro, e spirò fra le sue braccia. Il mostro poi sul punto di morte confessò il suo misfatto.

Pisanello discepolo dell' obbrobrioso Castagna si distinse nella pittura, nella scultura, e nell' incisione delle medaglie.

Ghirlandajo prima orfice e poi pittore pose nella composizione qualche intelligenza; fu maestro di Michelangelo.

Andrea Verrochio scultore e pittore dipinse con durezza, ma con disegno corretto, diede grazia alle teste delle donne, fu il primo a formare in gesso i visi

delle persone per far ritratti rassomiglianti, e fu maestro di

Leonardo da Vinci n. 1445 m. 1520 fu dotato profusamente de' doni della natura; bello di statura e di viso, forte, agile, vivace, e di gran talento. Egli coltivò tutte queste sue buone disposizioni fin ad abbracciar tutte le arti con riuscita grande. Egli danzava con grazia, maneggiava bene i cavalli, giuocava a maraviglia negli esercizi cavallereschi, suonava bene parecchi strumenti, sapeva di storia naturale, scienza allora nascente come tutte le altre, e si dilettava talmente di Poesia Italiana che ne fu uno de' fondatori. Non trascurò niuna delle arti del disegno. Studiò l'Architettura, esercitò la Scultura, e fece della Pittura la sua principal professione. Per fondamento del disegno egli pose lo studio delle Matematiche, della Prospettiva, dell'Ottica, della Meccanica, e dell'Anatomia.

Chiamato a Milano da Lodovico Sforza detto il Moro v' ebbe la direzione dell'Accademia di Pittura e d'Architettura fondata da quel Sovrano. A Milano egli spiegò un talento di grande Ingegnere nel condurre in quella città le acque dell'Adda per un canale d'un'esecuzione creduta impossibile. Egli superò tutti gli ostacoli della natura, e fece valicare i navigli per i monti e per le valli.

Applicò alla Pittura tutta la sensibilità del suo cuore, e vi aprì nell'espressione degli affetti una strada fin allora ignota. Diede anche alle sue figure più grazia di qualunque suo antecessore. Fu anche buon colorista,

benchè le sue tinte tirino al violastro. Puro e preciso fu il suo disegno, nè senza grandezza. Non s'inalzò su la natura, ma la imitò con qualche scelta. Non vinse affatto la durezza, perchè non si conosceva ancora quella linea ondeggiante che sembra rendere alla retta e alla circolare, e che non è mai nè l'una, nè l'altra. Le sue opere eran finite, ma non esenti di secchezza accresciuta dalla pratica di marcar troppo que' contorni che debbon in qualche maniera perdersi. La sua secchezza però è in comparazione de' buoni artisti che son venuti dopo; ma era morbida e pastoso riguardo agli artisti del suo tempo. Le sue opere avean il raro pregio di far distinguere le figure nettamente da lungi.

Si racconta che accompagnando da Firenze a Roma il Duca Giuliano de' Medici, egli per passatempo fece delle figure che volavano in aria e discendevano in terra. Gli uomini han tentato spesso di volare, o di far volare.

Egli avea tanto merito che dovette provare i tratti dell'invidia. Si disgustò del soggiorno di Roma e di Firenze per le persecuzioni di Michelangelo che gli suscitò i motteggi di tutti i suoi allievi. Se Michelangelo gli era superiore per la grandezza delle sue idee, e per la sua profonda scienza del disegno, gli era ben inferiore in tutte le parti amabili dell'arte.

Per sottrarsi ai disgusti che soffriva nella patria, andò in Francia invitato da Francesco I, vi visse poco, e morì fra le braccia di quel Monarca.

E' noto il trattato della Pittu-

ea di Leonardo da Vinci colle figure disegnate dal Pussino. Nella Biblioteca Ambrosiana si conservano molti suoi scritti.

Michelangelo Buonarroti n. 1474 m. 1564 malgrado il suo nobil-parenlato si diede alle Belle Arti, e ne ritrasse un nome brillante, che la più alta nobiltà non sa dare.

D'un carattere fiero e inflessibile, le sue opere sono riuscite più terribili che belle. Egli si ha per di prima classe nella Scultura, nella Pittura, e nell'Architettura, e in tutto si manifesta sempre la violenza del suo carattere. In quel tempo un Artista era pittore, statuario, architetto, ingegnere, orfice, e con applicazione indefessa voleva professare ogni arte.

Michelangelo seppe profondamente l'anatomia, e ne fece sì grande pompa pedantesca che obliò la bella natura. Si dimenticò che i muscoli sono raddolciti dalla pelle che li cuopre, e che son meno sensibili ne' fanciulli e nelle donne che nella virilità. Le articolazioni delle sue figure sono grossolane, le carni troppo totonde, e i muscoli troppo grandi e d'una forza uguale; non mai muscoli oziosi, nè d'un carattere conveniente. Del colorito poi non ne volle far conto, e quando vide un Tiziano disse che quella era un'occupazione da donne e da fanciulli. Trascurò ancora il chiaroscuro, il costume, la distribuzione, le drapperie. E con tutti questi difetti massicci impose, e impone ancora. La sua alterigia sorprese, incantò fin ad esser cantato

*Michel più che mortal angel
divino,
Ma l'incanto finì, sparì
le larve.*

Ebbe il lodevol metodo di modellare in terra o in cera tutte le figure che voleva dipingere. Si rende così un conto più severo delle forme che si hanno da rappresentare. Questa pratica sì familiare agli artisti di quel tempo non dovea esser abbandonata.

Scuola Romana. Gli avanzzi greci di Roma sono gli elementi della gloria, che Roma moderna ha nelle belle Arti. Su lo studio delle antichità si sono formati i suoi Artisti: vi han trovata la scienza del disegno, la bellezza suprema delle forme, la grandezza dello stile, la giustezza delle espressioni, la semplicità de' panneggiamenti, la maestà della composizione. Queste parti principali dell'arte costituiscono il merito della Scuola Romana. Non si è molto applicata al Colorito: questo vien l'ultimo, e l'uomo non può abbracciar tutto in una volta.

Pietro Perugino n. 1446 m. 1524 è il patriarca della Scuola Romana. Apprese da Leonardo da Vinci, e particolarmente dal Verrochio a dar della grazia alle teste delle donne; ma si conservò sempre secco. La sua principal gloria è d'essere stato maestro di

Raffaello Sanzio d'Urbino n. 1483 m. 1520 dotato dalla natura di tutte le belle disposizioni per riuscire il più degno professore delle belle Arti. Nè suo padre pittore oscuro, nè Pietro Perugino, nè Michelangelo, nè Massaccio, nè Leonardo da Vinci fu-

furono i suoi veri maestri. Le sculture greche di Roma antica furono i modelli che gli fecero quella impressione felice, per cui egli le studiò con tutto l'amore, e seppe mirabilmente imitarle.

Assuefatto ad imitar la natura con precisione, non gli fu difficile imitar l'antico, non praticamente, ma con esattezza e con discernimento. Egli non abbandonò la natura, ma imparò dagli antichi come dovea essere scelta e studiata. Conobbe che i Greci non l'aveano seguita ne' piccoli dettagli, ma che ne avean preso il più necessario e il più bello, e che la lor principal bellezza consisteva nella regolarità delle proporzioni.

Il suo Disegno è bellissimo, ma non così compito come quello de' Greci. Raffaello per quanto ammirabile non conobbe la vera bellezza. Fu eccellente nel carattere de' Filosofi, degli Apostoli, e degli uomini provetti, ma non già nelle figure ideali. Gli mancò altresì la grandiosità e la nobiltà degli antichi. Il suo Cristo è un morto ordinario, il suo Padre Eterno mostra la debolezza e la declinazione dell'età, nè dà idea della natura incorruttibile, come in qualche testa antica di Giove. Nelle donne si abusò de' contorni convessi e tondeggianti, e diede nel pesante; e per evitar questo difetto ricadde talvolta nel secco.

Il gusto del suo disegno fu piuttosto Romano che Greco. Egli studiò l'antico ne' bassirilievi, donde prese l'abito di far risentir le ossa e le articolazioni, e di lavorar meno le carni.

I bassirilievi sono stimabili per la convenienza delle proporzioni reciproche di ciascun membro, ma non hanno quella eleganza, e quella flessibilità che si ammira nel Laocoonte, nell'Apollo, nel Gladiatore ec.

Raffaello si trova debole dove gli mancò l'antico, come si osserva nelle mani delle sue figure, perchè poche mani si sono conservate nelle statue antiche. I suoi fanciulli son troppo savj e gravi, e senza quella morbidezza e quel brio conveniente alla loro ridente età.

Ma se egli non si elevò alla bellezza ideale degli antichi, il che di rado gli era permesso da' suoi soggetti e dal costume del suo secolo, s'inalzò bensì alla purità dell'Espressione. Conobbe col suo sublime ingegno che l'espressione delle passioni è una delle primarie parti dell'Arte. Far agire persone, e non rappresentar i loro movimenti esterni, non è mettere in azione viventi, ma automati. Chi trascura l'espressione, non rappresenta che fantocci. Il principal oggetto di Raffaello fu l'Espressione, cioè stabilire secondo l'assunto le passioni convenienti ai personaggi, e far tendere tutte le figure, tutti gli accessori, e tutte le parti della composizione all'espressione generale del soggetto.

La composizione e l'insieme delle figure, è il raro pregio di Raffaello. Conobbe che la sua arte non è muta, ma che ha da parlare alla mente e al cuore; per farla parlare, ha da dire qualche cosa; e che ha da dire se i soggetti non sono espressivi? Se Raffaello non giunse alla subli-

mi-

mità de' Greci, vide almeno quel che la natura ha d'espressivo e di bello. I Greci volarono con maestà fra il Cielo e la terra, Raffaello camminò egregiamente su la terra.

Egli fu sorprendente nella Composizione: egli ne fu il creatore senza aver avuto alcun genere di modello nè antico, nè moderno. La composizione è di due specie: quella di Raffaello è del genere espressivo; l'altra è teatrale o pittoresca, consistente in una disposizione gradevole di figure; di questa è stato inventore Lanfranco. Quella di Raffaello è superiore, poichè richiede grande raziocinio. Egli non si lasciò sedurre dalle idee comuni, e badò sempre al soggetto principale. Egli avrebbe passato i limiti della umanità, se avesse posseduto nello stesso grado le altre parti dell'arte.

Non pensò molto all'armonia, perchè non pensò al delicato, nè al grazioso.

Fu debole nel Chiaroscuro; v'imitò per altro la natura con scelta. Impiegò masse, e distribuì i chiari grandi per le parti più apparenti delle figure. Se questo metodo non produce quell'effetto che si chiama *magico*, dà almeno quella nettezza, che fa distinguer le figure da lontano. I suoi lumi sono più forti nel davanti del quadro, e le ombre degradano a misura che le figure sono in dietro.

Raffaello non fu gran colorista, perchè poco dipinse ad olio. Nel suo colorito però si osserva talvolta una gran verità, e vi si vede un progresso nell'ultimo tempo della sua breve vita.

Ma il vivere si misura dalle

opere e non dagli anni. I suoi talenti, la sua urbanità, la sua eccellenza nell'arte, lo resero così rispettabile che il Cardinal di S. Bibiana gli offrì sua nipote per moglie, e Papa Leon X gli diede la speranza della sacra porpora: ma egli morì di 37 anni per eccessi venerei, ed è più celebre di Papi, Re, Imperatori, e Cardinali, e Duchi, e Gran Signori.

La Scuola Veneziana è discipola della natura. Gli Artisti Veneti non avean sotto gli occhi come i Romani i belli avanzi dell'antichità, e copiaron la natura senza scelta; ma furon sensibili alla bella varietà de' suoi colori, e si contraddistinsero nel colorito, senza esserne distratti dalle altre essenziali parti dell'Arte. Non si contentarono di caratterizzar gli oggetti co' loro colori particolari, ma diedero anche col contrasto della luce e delle ombre un vigor piccante da fissar lo sguardo.

Quel Domenico Veneziano che fu assassinato a Firenze da Andrea Castagna, e che fu il secondo Pittor Italiano a dipinger ad olio, fu maestro di Giacomo Bellini che morì nel 1470, e lasciò due figli da lui ammaestrati nella pittura.

Gentil Bellini non dipinse che a tempera. Giovanni, ch'era il fratel minore, dipinse ad olio, fu buon colorista, introdusse nell'armonia, fu men secco di suo fratello e di suo padre; ma il suo disegno è gotico, e senza espressione.

Giorgione suo discepolo fu di miglior gusto nel disegno, si contraddistinse per la facilità del lavoro, e per il progres-

so del' colorito. Morì di 31 anni.

Tiziano Vecelli n. 1477 m. di peste 1576. Gran Pittore, cioè gran colorista, e niente di più. Quando vide l'opere di Giorgione cominciò a cercar l'ideale nel colorito, e lo trovò col dipinger ad olio, col fare ritratti, panneggiamenti, e paesaggi.

Osservò attentamente i più belli colori della natura, e vide che in ciascun oggetto v'è un'infinità di mezze tinte; quindi conobbe l'armonia. Osservò che nella natura ciascun oggetto ha un accordo particolare di trasparenza, di opacità, di ruvidezza, di pulimento, e che tutti gli oggetti differiscono nel grado delle loro tinte e delle loro ombre. Prese indi il più per il tutto, cioè d'una carnagione che avea molte mezze tinte, formò una sola mezza tinta, e non ne impiegò quasi niuna in quella che ne avea poche. Con questi studi pervenne ad un Colorito superiormente bello. Egli è il principe de' Coloristi.

Per il colorito Tiziano maneggiò passabilmente il Chiaroscuro, ma trascurò il disegno, l'espressione, la composizione, la convenienza, e quasi tutte le altre parti della Pittura, come tutti gli artisti della stessa Scuola.

Mostrò del gusto nelle rappresentazioni delle donne e de' fanciulli. Diede alle donne attitudini semplici e neglette; questo non è grazia, ma qualche cosa di rassomigliante. Seppe abbellirle con eleganza pittoresca.

Dipinse anche belle stoffe, e di buon carattere; ma non perciò si può dire ch'egli disponesse bene i panneggiamenti: le pie-

ghe sono spesso difettose. Copiò la natura, e la natura non è da per tutto bella.

Nella Composizione da principio fu simmetrico, come era il metodo di quel tempo. La sua seconda maniera fu più varia e più libera, ma difettosa e senza principj.

Tra' pittori di Storia Tiziano fu il miglior Paesista: scelse bene i siti, variò le forme degli alberi, esprime bene le foglie, e per render più piccanti i suoi paesaggi, vi rappresentò qualche effetto straordinario della natura.

L'impasto de' suoi colori e il maneggio del suo pennello non lascian alcuna idea de' colori della tavolozza: i suoi quadri pajon colorati dalla stessa natura.

La Scuola Lombarda si distingue per la grazia, per il disegno gradevole benchè non correttissimo, per il chiaroscuro, per un pennello morbido, e per un bell' impasto di colori.

Antonio Allegri da Correggio n. 1494 m. 1534 n' è il padre e l'ornamento. Incominciò come tutti gli Artisti del suo tempo dal copiar la natura; ma portato alla grazia purgò il suo disegno di tutte le parti taglienti e angolari. Conobbe che nelle forme grandi è il grazioso; rigettò dunque tutte le piccole parti, ingrandì i contorni, evitò le linee rette e gli angoli acuti, e così diede grandiosità al suo disegno, lo rese elegante, ondeggiante, vario, ma non sempre puro e corretto.

Egli non spandeva come Raffaello il lume su tutto il quadro: collocava i lumi e le ombre dove credeva che facessero il mi-

glior

glior effetto. Se il lume cadeva naturale dove egli voleva tener chiaro, egli lo imitava come lo vedeva; se no, vi metteva un corpo chiaro o opaco, una carne, un drappo, o qualunque altro oggetto che producesse il lume ch'egli desiderava; e così pervenne alla bellezza ideale del chiaroscuro. La sua delicatezza gl' insegnò che l' opposizione troppo forte di lumi e di ombre cagiona gran durezza, onde non pose mai il nero a capo al bianco, ma per insensibil gradazione passò da un colore all' altro, mettendo il grigio scuro a canto al nero, e il grigio chiaro a canto al bianco; quindi le sue opere sono d' una dolcezza e d' un' armonia grande. Si astenne anche di metter insieme masse forti di lume e di ombre; se avea da fare una parte molto illuminata o ombrata, non vi metteva immediatamente a canto un' altra della stessa specie, ma vi lasciava frammezzo un intervallo di mezza tinta, per cui riconduceva l'occhio da una gran tensione al riposo. Con questo equilibrio di colori l'occhio riceve continuamente sensazioni diverse senza farne fatigato, perchè vi contempie sempre nuove bellezze.

I quadri del Correggio sono d' un tono morbido. Egli impiegò colori trasparenti per rappresentar le ombre al naturale, e adottò un modo di velare che fa comparir realmente oscure le parti ombrate, il che non può effettuarsi che con colori trasparenti, i quali assorbendo i raggi della luce rappresentano una superficie oscura; tutto il contrario fanno i colori opachi per

quanto scuri sieno. S' avvide anche che la luce del Sole non è bianca, ma giallastra, e che i riflessi han il colore de' corpi donde si riflettono. Ciò nondimeno i suoi lumi son troppo chiari e un poco grossolani, e le carni non troppo trasparenti.

L' espressione di Correggio è tutta per le grazie. Se dipinge il dolore, è il dolor d' un fanciullo che passerà presto al riso; se dipinge la collera, è quella d' un giovane dolce e amante. Per la distribuzione dispose le sue figure per produrre piuttosto grandi masse di ombre e di lume, che per l' espressione generale.

Anche ne' panneggiamenti ebbe in mira la grazia. Vi cercò più le masse che l' espressione, il gradevole più che il bello. Son larghi e leggieri i panneggiamenti, ma le pieghe non sono sempre ben intese, e talvolta nascondono e taglian le figure. I colori sono bene scelti, e spesso rari per dar alle carni più spicco e delicatezza.

Il gusto delicato che portò Correggio al grazioso ed al gradevole, dovette necessariamente condurlo all' armonia, ch' è l' arte di passare da un estremo all' altro per insensibili gradazioni intermedie. Fu armonioso nel disegno, tagliando con linee curve le linee rette che farebbero contorni angolosi, e ondeggiando sempre il suo tratto. Armonioso ne' lumi e nelle ombre pose sempre tra due estremi un intervallo per servir di legame e di passaggio dall' uno all' altro. Dopo una certa tensione gli occhi han bisogno di riposo; perciò ad un color dominante egli fa succedere una mezzatinta, e per

gra-

gradazione insensibile guida lo spettatore ad un'altra tensione. Così una musica grata e melodiosa ci desta sì dolcemente, che sembra più un incanto che un sonno interrotto.

Gusto delicato nel colore, perfetta intelligenza del chiaroscuro, arte d'unir chiaro a chiaro e ombra ad ombra, staccar gli oggetti dal fondo, e armonia impareggiabile, sono le parti che unite alla Grazia rendono Correggio superiore a tutti gli altri Pittori.

Della Seconda Scuola Lombarda o Bolognese sono i Caracci, restauratori della Pittura, la quale s'era in Italia alquanto oscurata dopo tanto splendore di Raffaello, di Tiziano, di Correggio.

Luigi fu il maestro de' due suoi cugini Agostino e Annibale ch'eran fratelli. Tutti e tre nacquero nel Bolognese poco dopo la metà del secolo XVI. Studiarono tutti le opere de' più insigni Pittori Italiani, e specialmente quelle di Correggio e di Tiziano, stabilirono in Bologna un'Accademia, dove s'insegnarono le Belle Arti del disegno con molto profitto, e ne uscirono valenti Artisti, Guido Reni, Domenichino, Guercino, Lanfranco. Tutti costoro poi studiarono in Roma l'antico, e le opere di Raffaello.

Luigi Caracci fu buon colorista, e seppe disporre i colori da esprimer le idee e i sentimenti, come le parole esprimon il ragionamento. Ebbe anche grazia e grandiosità.

Agostino fu letterato e incisore, ebbe più vivacità di concetti, e più facilità nell'esecuzione.

ne, come si osserva nella Galatea, nell'Aurora, e nel Cefalo della Galleria Farnese.

Annibale si caratterizza per la ferezza, per un disegno più profondo, e per un'esecuzione più ferma. I suoi chiariscuri della Galleria Farnese sono per il disegno preferiti ai suoi quadri. Ma gli si rimprovera d'aver saputo imitar l'antico nell'esterno, non già nell'interno, cioè di non aver saputo rappresentare quell'espressione che è lo scopo del disegno.

La Scuola Francese è secondo i Francesi un aggregato di scuole differenti. Si vedrà meglio ora.

Nicola Pussino n. 1594 m. 1665, benchè Francese si deve tenere per Romano, perchè visse sempre e studiò in Roma. Fu studiosissimo dell'antichità, e della natura, malgrado la sua indigenza. Copiava le sculture antiche, le modellava, le misurava con accuratezza, girava per la campagna Romana osservando e notando le viste più grate, e i più belli effetti della natura; abbozzava quanto per le strade incontrava di rimarchevole, edificj, figure, fisionomie, drappi, arme, utensili. E po'eva egli credersi in povertà, quando ogni sera rientrava nella sua umile casetta per aggiunger nuove ricchezze al tesoro che accumulava. Chi l'avesse veduto l'avrebbe creduto infelice, e tutti i suoi istanti eran godimenti. Geometria, Anatomia, Storia, meditazione su la teoria dell'Arte accrescevan le sue delizie Raffaello che metteva nel primo rango, a Domenichino dava il secondo, e studiava Tiziano per il

il colorito. Ma non si curò d'esser gran colorista. Non cercò di sedurre, nè di piacere agli occhi, il suo intento fu di parlare alla mente, e di variar tuono secondo la varietà degli argomenti. Non ricchezze grandi, ma nobili e semplici; belle masse d'architettura, e non ornati in dettaglio; paesaggi superbi, e non giardini di delizie; non gale di sfarzo, ma panneggiamenti maestosi, ma con troppe pieghe: tutto era per l'espressione del soggetto, osservando sempre con esattezza la convenienza e il costume. Ond'egli si può caratterizzare per un Pittore *Erudito*. Con tanto merito egli volle vivere nella mediocrità, esigeva poco per i suoi lavori, metteva dietro al quadro il prezzo destinato, e se gli si dava di più lo restituiva, come fece per il Ratto di S. Paolo, per cui gli furono dati cento scudi, ed'egli ne rimandò indietro cinquanta; e quel ch'egli dava per sessanta, da lì a poco era venduto per mille. Inspirò a sua moglie il disprezzo delle ricchezze, nè tene mai un domestico in suo servizio.

Pussino lontano da Francia ammirato e non imitato, non ebbe alcuna influenza allo stabilimento della Scuola Francese. Ne fu bensì fondatore uno de' suoi nemici Simon Vovet m. 1641, il quale sorprende per la facilità di dipingere; con un solo colpo di pennello faceva un quadro: ma che quadro? senza disegno, senza espressione, con colore falso, e tutto ammanierato.

Carlo le Brun n. 1619 m. 1600 suo allievo istituì l'Accademia Reale della Pittura in Parigi.

Fece qualche soggiorno in Roma; e poco si curò di Pussino, e delle grandi opere Italiane. D'immaginazione feconda e bollente si diede a quella parte di pittura moderna che si chiama la *gran macchina*, e che è una composizione inzeppata di figure d'ogni genere. Sono celebri le stampe delle sue opere, la famiglia di Dario, la battaglia e il trionfo d'Alessandro, e di Costantino ec. Ma il disegno è goffo, i panneggiamenti son mal intesi, espressione in enigmi, ammanierato in tutto e confuso, e intrigato, com'era il suo carattere intrigante e soverchiato verso gli altri di qualche merito, specialmente contro

Eustachio le Sueur n. 1617 m. 1655 stimato in Francia un altro Raffaello, di cui non vide che le stampe, perchè non fu mai in Italia. Fu discreto nel disegno, nell'espressione, nel colorito, e ne' panneggiamenti, non diede in confusioni teatrali, e fu semplice nella composizione. Ma le Brun diede il tuono alla Scuola Francese, perchè egli distribuiva le opere e le grazie, e tutti adottaron la sua maniera teatrale e strepitosa, e con imitarlo si son più esagerati i suoi difetti.

Scuola Tedesca non è scuola, ma qualche Artista in qua, in là di stile gotico.

Alberto Durer n. in Norimberga 1470 m. 1527 fu bravo incisore, e il restauratore della Pittura in Alemagna. Senza vera cognizione delle bellezze antiche e moderne egli spiegò il suo ingegno secondo in imitar la natura come la trovava. Le sue composizioni son variate, i suoi pen-

pensieri ingegnosi, e il suo colorito è brillante. Ma secco, ruvido, senza scelta, senza costume, senza prospettiva aerea; osservò bensì la prospettiva lineare, e seppe l'architettura militare e civile. Il suo libro delle proporzioni del corpo umano è senza scelta, e poco utile: non si han da misurare che le proporzioni belle.

Giovanni Holbein di Basilea n. 1498 m. 1554. Dipinse in tutte le maniere, e fu stimato specialmente ne' ritratti per il colore fresco e brillante. Per non soffrir i capricci di sua moglie andò per consiglio di Erasmo in Inghilterra dove fece una fortuna che non poteva sperar nella sua patria.

Alla *Scuola Fiamminga* si deve la pittura ad olio inventata da Gio. Van-Eyck detto di Bruges perchè si stabili colà, essendo nato a Manseyk nel 1370. Anche sua Sorella Margherita fu pittrice, e per maneggiar senza distrazione il pennello non volle maritarsi. Giovanni pervenne alla scoperta di dipingere ad olio per mezzo della Chimica, di cui era dilettante. Per dare più vivacità ai suoi quadri, egli avea trovata una vernice, ma per asciugarla bisognava metter il quadro al fuoco o al sole; un giorno gli si spaccò un quadro che gli avea costato molta fatica. Pensò dunque di adoperar olii di noce e di lino come più seccativi, e cuocerli con varie droghe, e comporne una vernice più bella della prima. Si avvide poi che i colori si stemprano meglio coll'olio che con la colla o col bianco d'uovo come faceva prima, e si conservano, e si asciugano, e

hanno lustro senza più bisogno di vernice. Ecco la sua famosa scoperta, per cui i suoi quadri furon subito richiesti da per tutto. Avutone uno Alfonso Re di Napoli, Antonello da Messina accorse in Fiandra per procacciarsi il segreto ec. Gio. da Bruges ebbe gran fecondità; nel suo S. Gjo. si contano 330 teste tutte differenti, ma in tutto fu secco e crudo. Egli fu in Fiandra il fondatore del mestiere della Pittura; il fondatore dell'Arte fu

Pietro Paolo Rubens d'Anversa n. 1577 m. 1610. Viaggiò molto, e siccome era di famiglia nobile, fu dal Duca di Manrova spedito in qualità d'Inviato alla Corte di Spagna, dove co' suoi quadri fece fortuna grande, e si trattò alla grande colà e da per tutto. Fu anche ministro di Spagna a Londra per un trattato di pace, in cui riuscì a maraviglia; onde fu fatto cavalier in Inghilterra, e il Re di Spagna lo creò Gentiluomo di camera colla chiave d'oro. Fu altresì incaricato in Francia. Era dotato di molte belle qualità per persuadere e per piacere; fisionomia nobile e dolce, bella statura, tratto gentile, eloquente, colto, generoso, benefico. Ma per quanto fosse carico di ricchezze e di onori non tralasciò mai di dipingere. Dipinse moltissimo in ogni genere. Era facile in inventare e in eseguire, e avea gran fuoco. Ma con tutti questi vantaggi poteva esser corretto e savio. Non purità, nè correzione di disegno, non semplicità di composizione, di colorito, di panneggiamenti, nè nobiltà d'espressione, nè scelta di ter.

forme. E pure egli avea osservate le migliori opere antiche e moderne. Il suo fuoco lo sbalzò in una grandezza impetuosa, in una varietà di fasto e di apparato, e in un certo lustro che abbaglia la vista. E tale è la Scuola Fiamminga.

La Scuola Olandese consiste generalmente nella imitazione fedele della natura, nel colorito, e in un pennello prezioso: tutto il resto è ignobile, piccolo, abietto; è la natura degradata.

Luca di Leyde ne fu il capo n. 1494 m. 1533, ma egli ebbe più lo stile gotico che l'Olandese. Egli fu un buon incisore.

Rembrandt Vanryn m. 1674 figlio d'un mulinato ebbe per studio il suo mulino, e per modello le persone che vi frequentavano. Egli studiava un Olandese grottesco, o una fantesca di taverna, come a Roma si studia l'Apollo, o la Venere. Fu chiamato in Amsterdam, e vi menò la stessa vita, imitò sempre la bassa natura, e i suoi capricci furon per lui l'ideale dell'arte; non conobbe l'antico che di nome, e se ne burlò. Tutte le sue opere sono senza nobiltà, pajono mascherate. Frattanto egli fu un Pittore insigne per il colorito, per il chiaroscuro, per il maneggio del pennello, e per l'espressione non nobile, ma vera e viva. Fu anche Incisore.

Gio. de Laer n. 1613 m. 1673 detto delle Bambocciate, perchè a Roma per la sua corporatura fu chiamato *bamboccio*. Dipinse cacce, fiere, feste, assassini, paesaggi, marine, ma in piccolo, con buon disegno, e con color vigoroso.

La maggior parte delle Scuole
Diz. B. Arti T. II.

sopradette non esistono più. Ve sono bensì molte Accademie di Belle Arti del disegno, vi sono da per tutto moltissimi Artisti, ma rari rarissimi i buoni. La Spagna non ebbe Scuola quando ebbe Pittori di molto merito. L'Inghilterra crede d'aver una scuola istituita nel 1766, ma non è che un'Accademia, di cui è stato Presidente Reynolds m. 1792, e tutta l'Europa cerca la stampa del suo quadro del Conte Ugolino: le pitture Inglesi non sono note che per le stampe.

Non è difficile trovar la causa del differente stile delle Scuole o delle Accademie. E' tutto dipendente dal carattere nazionale. I Greci operavano di bellezza ideale, perchè ideali eran le loro applicazioni. Roma antica non fece che raccogliere le opere Greche, e su queste si sono formati gli Artisti di Roma Pontificale, coll'aggiungervi tutto quel tetro del suo clima. I Napoletani sono gesticulatori e canaroni, e le loro opere si risentono delle loro maniere. I Toscani sono politici, ma minuti, secchi e malinconici. Venezia è splendida, fastosa, ridente. I Lombardi danno nello smorfioso, i Tedeschi son duri, i Batavi e i Belgi grossolani e veraci, gli Spagnuoli orgogliosi e leali, il Francese è contorto d'un'affettazione teatrale, e l'Inglese è schietto e bilioso.

SCURCIO, o SCORCIO è l'apparenza di un oggetto che veduto di faccia e di lungo comparisce più corto che veduto trasversalmente. Un uomo sdraiato veduto da piè, si vede in *scurcio*, comparisce più corto che veduto da traverso.

Lo *scurcio* è naturale, e in mol-

R

te

re occasioni inevitabile. In una testa guardata di faccia, la larghezza degli orecchi è necessariamente in *scurcio*. La Prospettiva dà le regole sicure per ben eseguirlo. Ma non tutto il naturale è bello.

Le forme sono più belle ne' loro sviluppi che negli *scurci*. Dunque l'artista li eviti più che può, specialmente nelle figure principali che si hanno a spiegare in tutta la loro bellezza. Raffaello e Mengs li hanno sfuggiti anche nelle Volte.

Tutto al contrario molti artisti si sono piccati di *recurci*, e di *sotto in su* per far pompa del loro sapere. E che sapere è il saper fare cose non belle, che non possono esser intese che da soli intendenti? Lo scopo delle belle arti è di far cose belle che piacciono a tutti.

SECCO. Come un terreno secco e arido, così un'immaginazione *secca*, uno stile *secco*, una composizione *secca*, un colorito *secco*, e *secco* e arido un disegno.

Secchi sono i primi saggi dell'arte, perchè si cerca allora d'imitare ne' più piccoli dettagli gli oggetti che si prendono per modelli. Raffaello imitando i suoi maestri vicini al risorgimento dell'arte, ebbe nella sua prima maniera quest'o difetto, ma poi se ne corresse interamente. E' dunque questo un difetto correggibile colla riflessione e col lavoro; purchè non sia inerente al carattere dell'artista.

I giovanetti che cominciano a disegnare, sono per lo più come le nazioni che cominciano a praticar le arti: sono *secche*. Abbian dunque i giovanetti dal bel prin-

cipio buoni modelli da copiare, e buone istruzioni, che li esentino dalla *sechezza*. Non aguzzino troppo il lapis, affinchè il tratto sia più *grasso*, sugoso, e morbido. Ma qual rimedio contro il carattere *secco*, e contro l'immaginazione arida e sterile?

SEMPLICITA' unita alla bellezza costituisce il grande. Dacchè si va lungi dalla *semplicità*, si abbandona il grande, e si cade nell'apparato. Il grande stile richiede *semplicità* in tutte le parti; nel soggetto, nelle forme, nelle attitudini, negli aggiustamenti, nella composizione, nell'ordinanza, negli accessori, negli effetti, nel colore, in tutto. All'incontro niente di *semplice* entra nello stile d'apparato; tutto v'è brillante, ricco, fastoso. Lo stile *semplice* e grande suppone un gran cuore in chi lo possiede, e un gusto grande in chi lo applaude. Lo stile d'apparato dà successi più facili e più generali, ma gloria meno durevole. In Roma, dove si è conservato più il gusto antico, le composizioni sono più semplici, nè si fa gran conto di quella varietà di oggetti, che per i loro differenti colori sono tanto in voga altrove.

SENTIMENTO è il risultato della sensibilità. L'artista che sente fortemente quel che si richiede per esprimer bene le forme della natura, dà loro un tratto *vivacento*, e cagiona *sentimento*. L'indiscisione e la mollezza son contrarie al *sentimento*. Il *sentimento* è sempre accompagnato da fermezza: Ma la fermezza deve rimpiangere da una sensazione giusta impressa dall'oggetto imitato, e da una cognizione accu-

ta-

rata di esso oggetto: altrimenti non si ecciterebbero che sensazioni incerte, o nulle.

SERLIO (*Sebastiano*) Bolognese m. 1552, studiò le antichità Romane, le misurò, e compose un buon libro d'Architettura Civile. Il suo stile fu puro, ma secco. Fu invitato in Francia da Francesco I, e si occupò nelle fabbriche del Louvre, di Fontenbleau, e delle Tournelles. Per il cortile del Louvre egli ebbe la magnanimità di preferir il disegno dell'Abate di Clugny al suo proprio. Il superbo palazzo Malvezzi in Bologna si attribuisce al Serlio: è a tre ordini, ma ciascuno ha la sua cornice; bastava una sola in cima.

SERVANDONI (*Nicola*) Fiorentino n. 1695 m. 1766. Girò per tutte le Corti d'Europa a sfoggiar feste le più sontuose; e vi guadagnò ricchezze e decorazioni. Egli non fu semplice Ornataista, fu pittore di vedute, e architetto. La sua principal fabbrica fu la facciata di S. Sulpizio in Parigi; ma è a tre ordini. E' anche di suo disegno la rotonda di 12 colonne corintie fatta per il Marescial di Richelieu, e non serve che per *Ghiacciasia*. Egli fu sontuoso in tutto, anche nel suo.

SFUMATO è un modo di dipingere, che lascia una incertezza nella terminazione del contorno, e ne' dettagli delle forme, quando si guarda l'opera da vicino; ma in giusta distanza sparisce ogni indecisione. Questa maniera è gradevole; è naturale: gli oggetti ad una certa distanza pajono indecisi, perchè involuppati più o meno in vapori. Lo sfumato par ch' escluda il sen-

timento. La carriera dell' arte è sì vasta che si giunge alla gloria per varie strade.

SGRAFFITO è una specie di pittura che consiste in una preparazione di strucco d' un fondo nero, su cui si applica un intonaco bianco, e togliendo di questo intonaco con una punta di ferro si scuoprono de' pezzi neri che fanno le ombre, e si ha una specie di chiaroscuro ad imitazione delle stampe.

Andrea Cosimo n' è stato forse l' inventore, e Polidoro da Caravaggio il promotore. Questo genere ha molta forza, e resiste più d' ogni altro alle ingiurie del tempo, ma è disagiata e alla vista, e perciò abbandonato.

Se una incisione è fatta da mano timida si dice *sgraffita*, o *sgraffignata*.

SILENZIO esprime una composizione savia, che produce nello spettatore calma a causa della moderazione de' movimenti, e della dolcezza degli effetti. Questo bel *silenzio* è opposto al fracasso del colorito e de' movimenti.

SIMMETRIA per i Greci era lo stesso che proporzione. In questo eglino furon maestri. Dalla giustezza delle proporzioni derivava la grazia, la bellezza, e la vita delle loro opere. I moderni per *simmetria* intendono quello che i Greci chiamavano *Euritmia*, cioè corrispondenza di parti uguali di qua e di là, come i nostri due occhi, le due braccia, le gambe ec. Questa nostra *simmetria* deve aver luogo in Architettura negli oggetti esposti contemporaneamente alla vista; ma non già in quelli che si han da veder successivamente. I

pittori nel rinascimento delle arti andarono su le tracce degli Architetti. Lo stesso Michelangelo nel suo gran *Giudizio*, e Raffaello nella sua *Teologia*, caddero in questa affettazione.

SIMPATIA fra' colori non è che un loro accordo piacevole. Vi son colori belli, che uniti insieme fan male all'occhio.

SITO. La bella scelta del *Sito* è più generalmente essenziale al Paesista che al pittore di Storia: là è un oggetto primario; qui non è che un accessorio. Ciò nondimeno il pittore deve farne una scelta conveniente al soggetto, e all'azione, per contribuire con piacere all'effetto generale, e alla moralità dell'assunto.

I giardini d'Armida debbon offrir le grazie che quella maga avea con tanta cura raccolte per incantare il suo amante. Quello degli Elisi, dove Enea vuol abbracciar suo padre, deve richiamar le idee trasmesse da Virgilio. Quello d'Arcadia, in cui l'oussin fa che due amanti incontrino tra le loro voluttà il sepolcro colla famosa iscrizione *Et in Arcadia ego*, è un sito d'idea morale.

Dopo d'aver scelto il carattere e la disposizione generale del *sito*, deve l'artista disegnar i piani in maniera che le dimensioni de' terreni e degli oggetti ne indichino lo spazio e le lontananze. Deve perciò ricorrere alle leggi delle due prospettive. Fissar prima i punti della lontananza; indi frapparvi le inuguaglianze de' terreni, valli, colli, montagne; finalmente determinarvi le forme, e le grandezze

particolari degli alberi, degli scogli, delle case ec. giusta l'effetto della prospettiva aerea, il quale unito all'esattezza della prospettiva lineare faccia vedere tutta l'estensione del *sito*.

Nella ricchezza de' *siti* può entrar mare, fiumi, accidenti del cielo: gli effetti del suo lume, le forme e il color delle nuvole, e il tono del quadro, contribuiscono all'effetto generale del chiaroscuro, all'armonia del colorito, e al carattere de' *siti* secondo le stagioni e le parti del giorno. I *siti* pittoreschi bene scelti e ben composti possono fare scusare qualche difetto nell'esecuzione de' dettagli; siccome l'esecuzione giusta in tutte le parti può dare risalto anche a' *siti* comuni, e mancanti di carattere.

La *Situazione* vantaggiosa d'un edificio qualunque dipende dalla bontà 1. del terreno fertile e sodo, 2. dell'aria ventilata e pura, 3. dell'acqua leggiera e semplice, 4. dell'esposizione non troppo elevata, nè bassa, 5. dall'amenità di vedure. Molti edifici son privi di queste *situazioni*, e più privi ne sono i paesi e le città: perchè si è per lo più fabbricato per necessità, per bisogni, per varie occasioni, e di rado per scelta. La scelta suppone libertà e raziocinio; due ingredienti rarissimi.

SMORFIA è tutto quello che non è della semplicità naturale.

La società è tutta in *smorfe*. Tanto meglio per voi altri Artisti. A voi dispiacciono le *smorfe* che osservate nella vita civile, e più dispiacciono le *smorfe* che l'occhio intelligente mira nelle vostre opere. Dunque os-

ser-

servatele bene e astenetevi d'imitarle.

Bisogna spesso veder i difetti, per sentir meglio le bellezze: quanto più si è disgustato dalle affettazioni degli uomini, più giusta è l'idea che si acquista delle loro sincere affezioni.

Chi vuol conoscere questa sincerità, la troverà più ne' gran modelli dell'arte che nella natura stessa. Le buone sculture Greche, i Raffaelli e tanti altri insigni Artisti hanno sempre espressi gli affetti veri dell'uomo, e non mai le affettazioni, colle quali egli cerca di mascherarsi e di *smorfarsi*.

SOAVE è tra il dolce e il grato. Se la composizione ha delle espressioni forti e piccanti; se il colore è vigoroso, addio *soavità*. La soavità urta negli scogli della mollezza e dell'insipidezza. Se si uniscono due estremi di color o di effetto, l'urto è aspro e duro. Ma se si passa da un estremo all'altro per impercettibile sfumamento, l'effetto sarà *soave*. Se si accosta il nero al bianco, l'impressione sarà forte e dura; ma se tra l'uno e l'altro si mette un grand'intervallo di mezze tinte, vi sarà dolcezza; e se fra le tinte sarà una insensibil gradazione, risulterà il *soave*.

SOFFITTI voglion esser adorni. Gli antichi di cassettoni semplici. Quanto più semplicemente si adornano, tanto più compariranno ornati.

SOLAJ. Per l'impalcatura de' *solaj* convien avvertire che 1. i legnami sieno della stessa specie, dritti, forti, asciutti. 2. I travi vadano da muro a muro per la larghezza della stanza, ugual-

mente grossi, e distanti fra loro quant'è la loro grossezza, e colla loro testa abbraccino tutta la grossezza del muro, nè vadan mai su vuoti di porte o di finestre; le loro teste sieno brustolate, o fasciate di piombo, affinché non sieno danneggiate dalla calce. 3. Lungo i travi vanno le tavole grosse un dito, bene squadrate a vena dritta per il loro verso. Vi si stenda sopra uno strato di paglia o di felce, indi uno di malta ben battuto, poi un altro di cocci e calce, e finalmente il pavimento secondo la condizione del luogo.

SOLIDITÀ. È che v'è di solido in questo nostro bel mondo?

Muoiono le città, muojon i regni.

Muojan pure. *Solidità* di fabbriche non è immortalità, ma la lor maggior durata possibile. A quest'effetto vuol essere 1. scelta di materiali, 2. e loro buon uso.

1. Per la scelta di materiali si richiede perizia, fisica, onestà.

2. Per farne buon uso convien aver riguardo 1. alla quantità, cioè impiegarne a sufficienza, evitando eccesso e difetto. 2. Distribuire i più forti dove richiedesi più forza. 3. Connetterli fra loro che faccian tutto un masso.

Costruito un edificio, è sempre pericoloso ritoccarlo nelle sue parti essenziali. La grossezza de' massicci fa spesso illusione; si crede potervi fare impunemente delle aperture, o soprapporvi altra fabbrica, e se ne vede poi un doloroso scontentamento.

R 3 SOR-

SORDO in pittura è quel colore che non ha lustro, e fa un tono dolce e vago. Questi toni sordi fanno spiccare i colori brillanti.

SORIA (*Gio. Battista*) Romano n. 1581 m. 1631; architetto dozzinale, come si osserva nelle facciate ch'egli eresse in Roma alle chiese della Vittoria, di S. Susanna, di S. Gregorio, di S. Carlo a Catinari, di S. Grisogono, ricche sì, e non altro.

SOSTRATO costruì in Gnido sua patria bellissimi passeggi sostenuti da archi. La sua grand'opera fu il Fanale d'Alessandria nell'isoletta di Faro, che per i sedimenti del Nilo non è più isolata. Quella torre era alta 450 piedi a più piani decrescenti: il pianterreno esagono co' lati alternativamente concavi e convessi, ciascuno lungo uno stadio; della stessa forma era il secondo e il terzo; quadrato il quarto fiancheggiato da 4 torri rotonde; il quinto rotondo ricinto di logge con grande lanterna in cima, e anche con uno specchio d'acciaio per vedervi meglio le navi. Una grande scala, e tutta la fabbrica era di pietra di taglio. Era quest'opera fra quelle che si chiaman le sette meraviglie.

Questa maraviglia non era un semplice fanale, serviva anche di forza al porto, essendo ricinta d'un muro sul declivio del greppo. Su quearo gran monumento v'era la bella iscrizione: *Sastrato di Gnido figlio di Desisane agli Dei Conservatori per cui naviga sul mare*. Gli Dei Conservatori erano i Tolomei, i quali fecero grandi beneficenze in Egitto col promuovervi le arti e

le scienze. Quindi il gran tempio di Serapione, il Museo, la Biblioteca di 700 mila volumi. Tolomeo Evergete vi portò 2500 statue; e suo figlio Filopatore spedì cento architetti a Rodi per un tremuoto ruinoso.

SOTTERRANEI necessari per preservar le case dalla umidità, e comodi per conservarvi liquori, legni, e varie provviste.

Vogliono essere a volta sostenuta da buoni muri; e, se è spaziosa, da piloni, ma non di molta altezza, affinchè non si dissipi il fresco. Scale comode ad una rampa. Molti spiragli per la circolazione dell'aria. Buoni materiali da non degradarsi all'umido. Il suolo deve esser di pietraglia secca ben battuta con carbon pesto. Ne sieno ben lontani i condotti e le fosse delle latrine.

SPECCHIO amico fedele che non ti adula, e ti mostra la tua opera affinchè tu la rivedi e la esamini senza prevenzione. Fanno anchè meglio gli specchi convessi, purchè sieno d'una misura sufficiente: quelli di piccol diametro corrompon la forma degli oggetti.

SPINTARO da Corinto riedificò il tempio di Delfi eretto da Trofonio e da Agamede. La piccola cupola vi fu poi fatta da Teodoro Focio. Questo tempio il più santo dell'antichità fu il più saccheggiato. Le sue più belle ricchezze eran le sentenze de' sette Savi e delle Anfizioni: *Conosci Te Stesso, e gli Altri. Niente di Troppo. Porta ogni giorno a casa qualche cosa di buono. Nel dubbio, Attienti etc.*

SPIRITO, vivacità; brio, è

co-

come lo spirito di vino: di rado e poco.

Nelle Arti è il talento d'indicare quello che non si esprime. Le opere colossali debbono esser fiere ed esagerate; quelle di grandezza naturale han da esser giuste e precise; quelle in piccolo sono suscettibili di *brio*. Le opere terminate debbono esser compite, le abbozzate posson avere de' tratti *vivaci*. L'Artista sia pur ingegnoso, e inventi, ma se non compisce le sue invenzioni, che Artista è?

STENTATO. L'artista lavora per dar piacere; ma non piacerà, se lascia veder la pena che gli ha costato il suo lavoro. Quando si è ben lavorata un'opera, l'ultimo lavoro è di farvi sparire lo *stento*.

STILE è la riunione di tutte le parti che formano un'opera, e ne costituiscono la sua maniera d'essere. Tali *stili* sono molti: i principali sono i seguenti.

Lo *stile sublime* è nell'esecuzione di quelle grandi idee che rappresentano oggetti soprumani, come dèità, eroi, genj. Qui l'artista innalza le forme note ad una purità, che in natura non si vede mai. Vi omette perciò tutti i segni d'un meccanismo inferiore, e le forme subalterne, affinché non intorbidino le forme principali. Tale è l'Apollo di Belvedere.

Lo *stile bello* rappresenta perfettamente bella la natura, è puro, sbarazzato di tutte le inutilità, ma non s'innalza al sublime, al celeste. Il Laocoonte, Meleagro, Apolline, il Gladiatore, le Veneti ec. sono del *bello stile*.

Lo *stile grazioso* è ne' movi-

menti facili, moderati, delicati, più modesti che fieri, d'una esecuzione soave e variata, ma senza cader nell'affettato. Apelle ne fu il gran maestro. Gli antichi facevano consistere la grazia in render gradevole la bellezza, come si osserva nella Venere de' Medici, nell'Ermafrodito, nel Cupido di Villa Borghese. Fra' moderni Correggio è *grazioso* ne' contorni, e nel chiaroscuro, ma ha talora ecceduto fin quasi alle smorfie.

Lo *stile espressivo* prende per principal oggetto l'espressione. In questo niun de' moderni è paragonabile a Raffaello: par ch'egli abbia fatto il ritratto de' personaggi che ha posto in scena: gli altri artisti non hanno fatto che persone finte, che vogliono imitare quelle che rappresentano. Raffaello sentiva giusto il carattere di ciascun personaggio, e lo esprimeva con giustezza.

Lo *stile naturale* è quando si cerca di rappresentar la natura com'è senza abbellirla, senza depararla. I pittori Olandesi, specialmente Rembrandt, Deniers, Gherardo Dow, vi sono ben riusciti. Velasquez anche meglio.

Stili *viziati* sono il caricato di Michelangelo, il leccato de' Lombardi, lo strappato di Coriona, e di Luca Giordano ec.

STORIA in Pittura è il primo e principal genere che rappresenta non la storia sola, ma ogni favola antica e moderna, ogni allegoria, qualunque immaginazione.

Invece di dirsi *genere storico*, si avrebbe dovuto dir *Classe*, poichè abbraccia tutti i generi del-

della Pittura, quali sono i generi de' *Paesaggi*, de' *Fiore*, de' *Frutti*, delle *Bestie*, dell' *Architettura*, delle *Battaglie*, de' *Ritratti*, de' *Rabeschi* ec.: tutti questi generi non sono che accessori della *Storia*.

Ogni Pittore che imiti esattamente un oggetto, è bravo. Ma ciò non basta per essere vero Pittore. Lo scopo della Pittura è d'imitar in maniera che si conosca la imitazione, e questa imitazione piaccia alla vista, tocchi il cuore, e nudrisca la mente. Questo è l'oggetto del Pittore di *Storia*. Che ingegno, che cognizioni, e che lavori non gli si richiedono! Il Pittore di genere è piuttosto un artefice che un artista. S'ingannano molto coloro che mettono l'essenza della Pittura nell'inganno. Una canna ben dipinta e supposta attaccata ad un chiodo su d'un muro può ingannare anche il più gran pittore a stendervi la mano per prenderla. Ma questa imitazione è più da meccanico che da artista.

Il Pittore di *Storia* ha da rappresentare con elevazione e con scelta le azioni e le immaginazioni più interessanti: la nobiltà del soggetto, e la grandezza dello stile hanno da incantare lo spettatore. Perciò l'artista ha d'avere una testa poetica, cioè inventrice, e perciò la pittura è una *poesia musa*. Il Pittore ha da dire a sè stesso: „mai niente di piccolo, nè in modo basso; niente di mortale: innalzò gli uomini al di sopra dell'uomo stesso“. Così Orazio parlò a sè stesso: *Nil parvum, nil humili modo, nil mortale loquar*.

Rubens per rappresentare Maria de' Medici fatta Reggente alla morte di Enrico IV, immaginò Enrico IV su nell'Olimpo fra celesti, ec., e la Regina in gramaglie condotta al trono dalla Prudenza e dalla Savièzza corteggiata da' grandi del Regno.

Pussino per esprimere il prodigio della Manna per gl'Israeliti morti di fame nel deserto, v'introdusse una figlia che non accortasi ancora del miracolo allatta sua madre, e due ragazzi più in là si battono per un pezzo di manna.

Fra' Pittori di *Storia* la preminenza è per chi è eccellente nel disegno e nell'espressione per adattarli ai caratteri, all'età, ai luoghi, e alle circostanze del soggetto, e tutto con coloriti convenienti alla totalità, e alle parti, e cogli accessori degli altri generi prementovati.

Anche i *Ritratti* sono *storici* se sono in qualche azione interessante. Chi ha la vanità di farsi ritrarre, ha anche quella di *storiarsi*. È necessario che l'artista vi riesca, altrimenti n' esce una ridicoleria, come Luigi XIV in un enorme perrucone sul corpo di Apollo; e come tante Dame e Pedine in Venèri, in Ebe, e in Flore, alle quali si può dire se quelle Dee fossero state così, niun altare avrebbero avuto.

I *ritratti storici* non convengono che a personaggi di *Storia*, la quale non conserva che quello che merita d'essere imparato, cioè utilità grandi.

STRADE debbon avere tre qualità; solidità, comodità, bellezza. I Romani vi riuscirono me-

meglio degli altri. Se ne conservano ancora sane dopo 2000 anni.

1. I Romani scavavano fra due linee parallele quanto dovea essere la larghezza della strada, e scavavano finchè trovavano un terreno sodo, che rendevano più sodo e uguale col batterlo fortemente co' mazzapicchi. Su quel fondo mettevano uno strato di pietre piane connesse con malta: *statumen*. Indi un secondo strato grosso un piede, *rudus*, composto d'ogni pietrame, di ciottoli, e di malta. Poi un terzo strato, *nucleus*, di differenti materie, di calce, di creta, di ghiaja, battute e impastate insieme. Finalmente il quarto strato, *summum dorsum*, *summa crusta*, era di ciottoli conficcati nello strato inferiore; ma per lo più era di grandi selci irregolari disposte con regola di piombo ad opera incerta. Dov'è rocca, e scoglio, per praticarvi strada, convien ricorrere al fuoco. Vi si faccia fuoco di fascine, e quando lo scoglio è ben infocato, vi si butti, non aceto, come dicono che facesse Annibale su le Alpi, ma acqua, e gli scogli si scaglian subito. La strada si faceva sempre alquanti piedi più alta del livello delle campagne, e talvolta fin a 15 e 20 piedi. Si rinfiancava perciò di gran massi di pietra di taglio. Non si poteva fare cosa più solida, specialmente se dal mezzo era alquanto in pendio di qua e di là a schiena d'asino, come debbono essere tutte le strade esterne, per il facile scolo delle acque. Tutto al contrario debbono essere le strade interne delle città; debbon aver un po' di concavità

nel mezzo affinchè le acque scorano nelle cloache, e non entrino nelle case.

2. Per la comodità delle strade i Romani sormontavano qualunque ostacolo. Ponti superbi dovunque occorreano, tagli e trafori di montagne, come si vede nella Via Flaminia, a Napoli, e a Cuma; facevan di tutto per abbreviare e per ispianare.

Se il selciato delle vie Romane dopo migliaja d'anni è ora incomodo a noi che vogliamo andarvi colle ruote; noi ce lo possiamo rendere ben agiato con coprirlo con un buon battuto di ghiaja. E se quelle vie sembrano a noi alquanto strette, noi possiamo far larghe le nostre quanto vogliamo. L'essenziale è costruirle forti alla romana, e in modo che non faccian mai nè polvere, nè fango. Questa è vera comodità.

Per comodità le strade antiche erano guarnite di poggiaoli per montare a cavallo, perchè i Cavalieri Romani non sapevan che cosa fossero staffe. Eran altresì guarnite di colonne migliarie. E' un gran sollievo per chi viaggia saper quante miglia ha fatto, quante ne ha da fare, e quanto v'è da un paese all'altro. Sono perciò comode quelle lapidi, che nelle intersezioni delle strade indichino quale conduce al tal paese. Comodi parimente sarebbero di tratto in tratto sedili, e orologi solari. Della comodità delle osterie è superfluo farne cenno. Da tutti sì fatti comodi risulta

3. La bellezza delle strade ricerca chi viaggia, e indica floridezza della nazione. Molto belle saranno state le vie Romane
bor-

bordeggiate da tempieetti, da mau-solei, da monumenti d'ogni genere. Anche gli Alberati abbelliscono molto, purchè non sieno uniformemente prolungati alla no-ja, come è accaduto in alcuni luoghi che per farsi belli si son fatti insoffribili.

STRAPAZZARE è far male per negligenza, o per affettar facilità. Quanti artisti strapazzatori!

STREPITO e fracasso sono le pitture de' Cortonisti, le sculture de' Berninisti, le architetture de' Borroministi. E' irragionevolezza inzeppar figure, arnesi, membri, ornati in un disordin tale, che se si movessero, farebbero un gran fracasso. In certi soggetti di battaglie, di baccanali, di giuochi, di fiere, par che si richiegga fracasso e strepito. Ma la gloria dell'arte è d'imitar la natura nella bellezza, e non nell'ubriachezza e nel furore.

STUDIO è l'esercizio ragionato di tutte le parti dell'Arte. L'arte è imitazione della natura: dunque il principale studio è quello della natura. Ma la natura offre nel fisico e nel morale bellezze e difetti, virtù e vizj. Convien scegliere, e per sapere scegliere vi vogliono principj così solidi che mettano e mantengano nel retto sentiero l'Artista illuminato e l'uomo probo.

Per istudiare le migliori opere de' maestri, non basta copiarle, bisogna meditarne i principj, e considerare i motivi che han condotto le operazioni del maestro. Chi non ne considera che il solo stile, non copierà che lo stile; ma se poi vuol operar da sè, resta senza guida, perchè non tro-

va niente nella natura che rassomigli a quello stile, e il suo studio sarà inutile. All'incontro chi studia le cause che han determinato il maestro, può impiegar le stesse cause per produrre effetti consimili.

L'incessante lavoro di mano e di mente su quanto si osserva di più bello, non è penoso che per le piccole teste, che vedon le cose da lungi e si sgomentano. Per i bei talenti lo studio è un diletto, e il prodotto è un capo d'opera.

SUBLIME grande al supremo grado è sempre semplice. A pochi è concesso sentirlo, e a ben pochi trovarlo.

La natura è talvolta sublime; l'arte può allora imitarla. L'arte può anche render sublime la natura colla semplicità d'intenzione, d'azione, e de' mezzi, e della grandezza, e dell'energia.

L'unità d'intenzione produce l'unità di sentimento, d'azione, e di mezzi. Una intenzione sola predominante in una composizione, impone, e cagiona il sublime. Quindi pochi oggetti, niuna complicazione fra loro, un solo lume, un colorito senza stento, un accordo semplice e generale, una figura; un tratto di carattere, di sentimento, di passione determinante tutti gli altri tratti: ecco il sublime.

Il sublime di qualunque genere sia, di virtù, d'azione, d'espressione, di discorso, di silenzio stesso, non è a portata nè di tutti i cuori, nè di tutte le menti, nè di tutti gli occhi. A quanti e a quanti la semplicità e l'unità sembrano aver meno merito che la complicazione! Quanto più si moltiplican le idee

dee e i lumi, più raro è il *sublime*. Ma quanto più raro, più stimabile.

SVELTO è la riunione d'elegante, di delicato, di leggiere. L'infanzia non è *svelta*; ha bensì mollezza di parti, e movimenti graziosi: dà speranza. La *sveltezza* è nella gioventù. Nella virilità la *sveltezza* sparisce, per dar luogo al vigore de' muscoli. Finalmente il corpo s'ingrossa, o smagrisce; non più a proporzione, sia perchè i sughi nutritivi non avendo più da produrre sviluppo si mettono dove possono, sia perchè il deperimento deteriora alcune parti: ecco la vecchiaia. La vecchiaia però ha la sua bellezza, ma più morale che fisica. Un vecchio grinzo, canuto, curvo, concilia rispetto, è creduto savio, buono, e si ha per un bel vecchio. La caducità è ributtante. Dunque, Artisti, non rappresentate mai (senza necessità) gli estremi della vita. Ricordatevi ancora che nel rappresentare lo *svelto* non offendiate la correzione del disegno, cioè *leggiere* e non debole, *elegante* e non ammanierato, *delicato* e non magro.

SUGGERIO abate di S. Denis presso a Parigi, rifabbricò nel 1140 la chiesa di quella Badia, e ne fece la descrizione. La lun-

ghezza di essa Chiesa è di 335 piedi, e la larghezza 39. Che delirio di proporzione! La volta è sostenuta da colonne sottilissime, e da cordoni de' più delicati. E' illuminata da tre ordini di finestre, alte 40 palmi, ma strette strette, e distanti l'una dall'altra tre piedi. Questo tempio passò per superbo, e il Monaco per un intelligentissimo d'architettura.

SUGGETTO. L'unico scopo dell'artista è d'esprimer il suo *soggetto*, e renderlo sensibile allo spettatore. Dunque il *soggetto* deve esser uno, affinché vi si concentri tutta l'attenzione di chi lo guarda. Quindi farà più effetto, se sarà semplice, e nella sua principal circostanza. Con poco far molto, è la divisa del grand'artista.

In un *soggetto grande* tutto deve esser grandiosità, in uno *vedente* tutto gajo, in uno *affittro* tutto tristo ec. Il carattere, il disegno, l'ordinanza, il sito, l'effetto, il colore, gli episodi, tutto ha da corrispondere al *soggetto*, tutto ha da concorrere all'impressione che deve fare.

L'artista, per riuscir bene in un *soggetto*, se lo ha da sceglier di suo gusto, e ha da considerarlo bene se è peso per le sue spalle.

TAG

TAGLIENTI son que' colori che non sono condotti gli uni verso gli altri per insensibili gradazioni. I lumi *taglian* le ombre, e le ombre i lumi, se si trascurano i passaggi dolci e impercettibili dagli uni alle altre. Talvolta questi *tagli* danno fievolezza. Sta al pittor di gusto impiegarli a proposito senza offender mai l'accordo dell'opera.

TALENTO non si acquista che col lavoro, purchè sia secondato da disposizioni naturali. La Pittura ha differenti parti, ciascuna delle quali può bastare a render glorioso un Artista, se ciascuno si applicasse a quella parte, cui è chiamato dalla natura, e il pubblico fosse giusto. Paolo Veronese ebbe il *talento* del colorito: si ammira su questo. I grand' uomini son quelli che si son resi eccellenti in una parte. Chi vuol saper tutto, resta nella mediocrità.

TALMAN architetto Inglese di buon gusto costruì nel 1671 il Palazzo Thorby nella Contea di Nottingham. Indi quello di Chaisworth in Derby, il quale per tutti i riguardi è uno de' più rispettabili palazzi d' Europa. Il pianterreno contiene le officine, una gran sala, una cappella, e ha in mezzo un cortile spazioso con due bei portici. Una magnifica scala conduce all' appartamento nobile, che ha galleria, libreria,

pittura, sculture. Sopra è un altro appartamento anche nobile. La facciata ha un basamento bugnato, su cui è un ordine jonico di pilastri, e nel mezzo son 4 colonne con un frontone inutile. Tutto l'edificio è coronato d'una balaustrata adorna di vasi. Le finestre sono semplici, ma han de' cunei che *taglian* le fasce degli appartamenti. Ancor più bello è il palazzo Dyrham, che lo stesso architetto fece a Gloucester.

TEATRALE. Le rappresentazioni teatrali influiscono negli artisti e nelle arti. Gli attori ne' teatri metton un' affettazione studiata nelle loro attitudini. Gli artisti prendon quegli attori per modelli, li copiano, e fanno peggio, perchè i copisti esagerano sempre i vizj de' loro originali. I Parigini avvezzi a' teatri son i più *teatrali*.

TEATRO. Noi non siamo gli antichi, e perciò non abbiamo nè circhi, nè stadj, nè terme, nè anfiteatri, nè teatri. I nostri *teatri* sono una specie di alveari, dove si va non per vedere, nè per udire drammi, ma per farvi un pispispiglorio di cellula in cellula. Se vogliamo *restar*, facciamocelo come insegna Vitruvio, e Palladio, e tanti altri, che han dimostrato che nell' interno deve il teatro esser per gli spettatori gradinato semicir-

co-

colarmente; e all'esterno decorato in modo che si riconosca subito per teatro.

TELA prima di Nerone non fu adoprata nelle pitture. Dopo il ristabilimento delle arti si è dipinto per lungo tempo in legno o in rame. Ora l'uso comune è in tela fina o grossolana secondo la pratica degli artisti.

TEMPIO. Ecco là in fondo a un dritto stradone in mezzo ad una piazza regolare un Tempio tutto di gran pietre di taglio, decorato d'un sol ordine, su d'un basamento di pochi scalini: gl'intercolonnj son tutti uguali, il sopornato ricorre continuo senza risalti, un solo frontespizio ne fa l'augusta fronte. Lo stesso ornato è al di dietro, nel di cui mezzo s'erge un altr'ordine per orologio e per campana. Si entri, e si scuopre tutto. Non cappelle sfondate, non grossi piloni, ma colonne isolate dello stess'ordine presentano ad ogni passo una varietà che incanta: niente di cornice, niente di cupola, altari ornati di semplicità, cioè senza piedestalli, senza colonne, senza frontespizj. Questo è quadrato. Più in là ve ne sono di altre forme.

TENERO. I colori teneri son dolci e soavi. Dipinger *teneramente*, è dipinger con soavità e con morbidezza. La *tenerenza* è anche nelle sculture e nelle incisioni. Gli statuarj Fiorentini hanno amato il duro.

TEODOLI (Marchese Girolamo) n. 1677 m. 1766, nobile Romano, intelligente di belle arti, architettò in Roma la Chiesa di S. Pietro e Marcellino di passabil gusto. Passabile è ancora la

figura del suo Teatro d'Argentina. Fece anche una chiesa in Vicovaro. Egli fu un rispettabil uomo.

TEODORO in compagnia di Zmilo e di Folo fece in Lemno il laberinto sostenuto da 50 colonne enormi, così ben equilibrate su perni, che un fanciullo le faceva girare, mentre l'artefice le lavorava. Questo Laberinto fu da Plinio preferito a quelli di Candia e di Egitto. Lo stesso artista eresse in Lacedemone l'Edifizio all'Ombra, che forse sarà stato un portico, alla cui volta era sospesa la lira di Timoteo punito da' Lacedemoni per aver aggiunto quattro corde alla lira antica. Peccato grande è l'innovazione? Teodoro fu anche scultore, e gli si attribuisce l'invenzione della regola, del livello, del tornio, della chiave, e di fondere il ferro e farne statue. Ma non si è mai veduta statua di ferro fuso.

TERMA o **ERMA** è una statua, la di cui parte inferiore è a forma di piramide rovesciata. Questo richiama l'infanzia dell'arte, quando si contentava di mettere una testa su d'un ceppo. Si destinano le terme ne' giardini, e talvolta su cornicioni. Ma che significano le *terme marine* terminanti in coda di pesce?

TESTA è lo specchio dell'interno, è la principal sede della bellezza.

La sua forma ovale non deve essere nè troppo corta, nè troppo allungata; nè molto aguzza in su, nè in giù.

Le teste piccole hanno dell'eleganza e del nobile; le grosse hanno grevazza. Prendendosi la

tesa per misura delle altre parti del corpo, se ella è grossa, il corpo sarà tozzo; ma s'è piccola, il corpo sarà elegante. Perciò Lisippo introdusse le *teste* piccole.

Una fronte grande indica insulti del tempo; la natura prodiga capelli alla gioventù. I Greci stimaron le fronti piccole, non troppo piatte, nè troppo convesse, ma dolcemente tondeggiate ai due lati.

Gli antichi diedero la preferenza ai capelli biondi, come più convenienti alla gioventù, e alle deità. I capelli neri potrebbero dar ferezza a Giunone e a Pallade, e fanno più spiccare la carnagione.

I sopraccigli non troppo grossi in arco mediocrementemente arcuato non aien fra loro nè troppo lontani, nè troppo vicini.

Gli occhi della bella antichità erano incassati, e colla loro incassatura formavano una parte grandiosa della testa: così ne risultava un'ombra decisa. Gli occhietti non del tutto aperti e allungati hanno dolcezza Venerea. Gli spalancati hanno del fiero, e si attribuiscon a Giunone.

Le più belle guance sono tonde, ma senza eminenze di *pommesse*, nè senza buchi di *fossette*. Le infossate mostran patimento.

Gli orecchi non voglion esser troppo grandi, e per tondeggiare in varie forme richieggono dello studio.

Il naso presso i Greci andava dritto in linea continuata colla fronte.

La bocca nè grande, nè piccola. Le labbra nè piane, nè grosse; l'inferiore più tumidetto del

superiore. Nelle situazioni violente può esser assai aperta. Di rado mostrerà i denti, benchè ciò possa piacere quando l'espressione lo richiegga.

Il mento ha da finir dolcemente in tondo; è ingrato se è puntuto, o se è troppo corto.

TETTI. I tetti a terrazza sono i più comodi, e danno un bel vedere specialmente se son circondati da ringhiere; ma non si posson fare che ne' climi caldi o temperati. Il lastrico deve esser ben sodo, liscio, e in pendio.

Nelle regioni fredde i tetti debbon esser in pendio, e più in pendio quanto più vi vuol cader neve. Le prime coperture furon di stoppia e di cannuce; indi di terra nera, e di cortecce d'alberi; poi di panche con pietre sopra, e inchiodate; finalmente di tegole, di marmi, e di metalli. Con tegole inverniciare è variamente colorite si posson far coperture di bella apparenza, e anche di molta durata, perchè quella vernice le preserva dal musco e da altre pianterelle che fanno una vera carie, e trattengono lo scola delle piogge. Le lavagne o ardesie ben inchiodate e incavalcate fanno una buona copertura, ma tetra. Il piombo screpola, in un incendio è ruinoso, ed è troppo pesante. Più pesante è il bronzo. Miglior la latta, se non irrugginisce. E' preferibil il rame. Per abbellimento de' tetti si metton banderuole, che servon anche per indicare i venti. Si mettan pure, e si posson effigiare in bei volatili, a code di pavoni. Ma quel che più importa, è adattarvi de' conduttori: così ogni casa può ridersi di Giove Tonante.

Com-

Compita la fabbrica si cuopra subito col *tetto*: vien così difesa e concatenata. Nell'armatura del *tetto* è regola generale che niun de' legni spinga immediatamente contro i muri, ma tutti insieme formino una macchina che graviti verticalmente su de' muri, e spinga men che si può. Tutto il resto spetta alla Meccanica.

Le Grondaje invece di versar l'acqua a canali nelle strade, potrebbero raccorla in tubi tirati da cima in fondo. Di quest'acqua si posson fare molti usi.

TIMIDO. L'apparenza di timidità dispiace anche nelle opere buone. E' contro la facilità.

TINTA è una porzione di colori mescolati fra loro per imitare una parte delle diverse gradazioni della natura. Queste *tinte* si fanno o su la tavolozza o sul quadro.

La *tinta* non va confusa col *tono* del quadro. La *tinta* si riferisce al solo colorito, e il *tono* al grado del bruno e del chiaro: così i fondi di Caravaggio son d'un *tono troppo nero*, il diluvio di Pussino è d'una *tinta grigia*.

Vi sono oggetti d'un stesso colore, che danno *tinte* differenti. Ognun sa che vi sono più sorte di bianchi, di neri, di gialli ec. Per farne buon uso, bisogna osservar la natura. La natura detta leggi diverse secondo le diverse circostanze de' lumi che illuminan gli oggetti. Al lume vivo del sole i colori locali spariscon in parte, le piccole forme perdono del lor rilievo, e le *tinte* son poco variate. Il contrario accade se gli oggetti non son molto illuminati.

Anche la qualità degli oggetti fa varietà di *tinte*. I corpi levigati riflettono *tinte* diverse: i drappi porosi mostran men varietà de' compatti e de' lustrati.

Bisogna dunque impiegare *tinte* diverse secondo le diverse circostanze. Se la scena è in parte illuminata dal sole, le *tinte* sien vive, ma larghe e quasi uguali; dove non è questo gran lume, le *tinte* sieno variate di molto.

Le *tinte* ad olio debbon esser le più fresche e vive: gli oli; e la composizione metallica de' colori le rendono suscettibili di cangiamento. Per conservarsi belle e fresche, debbon esser poste con giustezza, nè tormentate sul quadro dalla mano del pittore.

Le *tinte* a fresco e a tempera richieggono grande esperienza, perchè disseccate prendon differentissimo grado di quel che aveano quando contenevano acqua.

TITO (Santi di) n. 1538 m. 1603 pittore Toscano di buon disegno, e architetto meno che mediocre. come mostra il Palazzo Dardinelli ch'ei costruì in Firenze.

TOCCO *ardito, finto, grossolano, leggiero, vivace* ec. Si dice anche *toccare con sentimento le carni, con vivezza il paesaggio, con fierezza le bestie e anche la natura morta*. Queste due espressioni diverse hanno differenti significati.

Il *tocco* è un modo di disegnare o di dipingere certe circostanze de' corpi prodotte dalla lor natura, dalle loro posizioni, o da' loro moti. Qui il *tocco* si riferisce all'espressione.

La testa umana, ch'è la parte più espressiva del suo corpo, è la più *toccata*, specialmente dagli

gli artisti moderni, perchè, eccettuate le mani, le altre parti sono coperte. Ma quanto più il *tocco* è energico nel viso, se le altre parti del corpo non corrispondono, la figura resta fredda, e in contraddizione: questa contraddizione distrugge l'effetto che si vuol produrre. Come accadde a quel pantomimo che contraffaceva l'ubriaco soltanto colla testa „ Amico mio, gli disse „ Garrick eccellente nell'imitazione teatrale, la tua testa è „ veramente ubriaca; ma le tue „ mani, le tue gambe, il tuo „ corpo son pieni di ragione.

Il *tocco* non è arbitrario. Negli accidenti del chiaroscuro si *tocca* più in certi luoghi per romper l'uniformità del tratto; questo tratto è più marcato dove han da esser più forti gli effetti dell'ombra: allora il *tocco* comincia a dar carattere al disegno. Di più: il *tocco* sarà più sensibile, quando renderà più sensibili i moti più caratterizzati, e gli accidenti de' contorni, e toglie magrezza e socchezza.

Toccar bene le carni, le piante, le acque ec. vuol dire maneggiar bene la punta, o il pennello per rappresentarci l'apparenza di quegli oggetti. Ma bisogna ricordarsi che la Pittura non è un'imitazione completa della natura, ma un'imitazione finta. Non imita il rilievo, come la Scultura; finge solamente d'imitarlo. Finge la rappresentazione degli oggetti con tutta l'industria. Qui spicca l'ingegno dell'artista, e non nelle minuzie, colle quali è impossibile uguagliar assolutamente la natura. È questo è il pregio di tutte le belle arti. L'artista deve con

mezzi magici richiamare piuttosto che imitare o copiare minutamente. Una parola interrotta, il silenzio stesso, una colonna, un occhio, parla più eloquentemente di tutte le farraggini. In Rubens, in Rembrandt, e ne' gran maestri che altro si vede che *tocchi* magici?

I *tocchi* debbon esser variati secondo la natura de' corpi, e secondo il piano che gli oggetti occupano nel quadro, e secondo il punto di veduta. Si danno *tocchi* di color vergine con franchezza dove conviene. Ne' luoghi rilevati un color sodo; in quelli che son meno rilevati un color fuso; nelle ombre *tocchi* poco sensibili. Ma i *tocchi* non sieno mai in pregiudizio della massa. Si deve sempre consultar la natura dal giusto punto di veduta.

TONDEGGIARE. È un'illusione della Pittura per far comparir di rilievo le sue figure dipinte in una superficie piana. A tal effetto si richiede una perfetta intelligenza del chiaroscuro, che con mezze tinte, e con sfumamenti di toni successivamente degradati operi il prodigio di far comparir tondeggianti i soggetti come sono in realtà e della loro particolar natura.

TONO da *tendere*, tensione, intensità d'un colore, o d'un effetto di chiaroscuro. Il *tono* in pittura o in disegno esprime l'intensità del chiaroscuro, o del colorito. Una stampa è debole o vigorosa, se l'intensità del nero e del bianco è debole o forte. Ma siccome questo nero e bianco si frammischia come il colore, perciò si prende volgarmente *tono per tinta*, e *tinta per to-*

no. La tinta generale d' un' opera forma il *tono*: se la tinta è giallastra, l'intensità dell' effetto, o sia il *tono* sarà giallastro.

TORELLI (*Giacomo*) n. 1609 m. 1678) nobile di Fano, e di gran talento per l'architettura teatrale, per cui Fano vanta ancora il suo Teatro. Egli fu l'inventore delle macchine sceniche, per le quali in Venezia alcuni invidiosi lo assaliron di notte, e gli tagliaron le dita della destra. Ciò nondimeno egli proseguì a disegnare, e si fece in Francia grand' onore a segno che fu nominato il *grande Sregone* per le sue nuove mutazioni di scene. Di tutte le sue macchine egli pubblicò le descrizioni e i disegni.

TORMENTARE un modello è farlo stare in una posizione stentata che lo tormenta. Si *tormenta* una figura, se le si dà un' attitudine innaturale. Si *tormenta* il colore, se s'impiega con incertezza, se s'imbrogliano le tinte, rimettendo colori sopra colori, farne un miscuglio disgustevole, e fatigarli con tocchi e ritocchi inabili. Ogni composizione è *tormentata*, se le si dà più movimento di quel che le conviene. Anche le fabbriche si *tormentano* da' Borromineschi.

TORSO è il tronco d' una statua mutilata. Chi sa vedere vede nel *Torso di Belvedere* un frammento d' Ercole tutto ideale, in cui son riunite tutte le bellezze delle più belle statue nella più squisita varietà, e con un tocco impercettibile: i piani non vi sono sensibili che in comparazione de' convessi, nè i convessi sono sensibili che in comparazione de' piani.

Don. B. Arti T. II,

TRAMEZZO specie di muro sottile per dividere le parti di un edificio comprese ne' muri grossi. Se ne fanno di più specie.

1. Di pietra di taglio sottile per i pianterreni.

2. Di mattoni posti di piatto per gli appartamenti superiori. Se sono troppo lunghi, han bisogno di traverse di legno.

3. Di tutto gesso, dove n' è abbondanza, come a Parigi.

4. Di legname, che se non è bene stagionato, è un malanno, e anche stagionato è soggetto a molti inconvenienti.

5. Di camera a canna, cioè di canne intrecciate, e intonacate di malta e di gesso. Anche questo modo è vizioso tanto che Vitruvio desiderò che non fosse mai stato inventato.

TRASPARENTE. Diconsi *trasparenti* que' colori naturali che son leggeri e aerei: tal è la *lacca*. All'incontro non sono *trasparenti* i colori terrei, quali sono la terra d'ombra, il rosso bruno.

Diconsi anche *trasparenti* que' colori artificiali che lascian trasparire quelli che vi sono sotto. I Pittori Veneziani e Fiamminghi vi sono riusciti all' eccellenza.

Nelle decorazioni notturne si fanno delle pitture *trasparenti* de' più risplendenti colori su tele fine, su carte, o su taffetà.

TRATTEGGIARE è disporre linee, *tratti*, col lapis, colla punta o col bolino, per dar effetto a' differenti oggetti che si hanno da ombrare nel disegno o nell' incisione.

Si *tratteggia* con linee ora rette, or curve, or ondegianti.

S Tal-

Talvolta si combinano insieme incrociandole in rombi, o in quadrati. Qui non giuoca l'arbitrio; è tutto regolato dalla forma, dal moto, dalla durezza, dalla mollezza del soggetto, dalla prospettiva. Se l'oggetto è tondo, i *tratti* han da essere circolari, se è unito piani, se inuguale inuguali. Se le sostanze da imitarsi son dure, i tratti s'incrociano in quadrati, se molli in rombi. La grand' arte è di variarli, affinchè indichino l'inflessione e la forma generale de' differenti oggetti. Se vi sono più tratti gli uni su gli altri, il che accade spesso, bisogna che quello ch' esprime la forma dell' oggetto sia il dominante; tutti gli altri non servono che per velatura, e per dargli risalto.

TRATTO è la linea che termina una figura qualunque. Fare un *tratto* è far delle linee che descrivan una figura sopra quel che gli serve di fondo. Mettete un vaso su d' una tavola contro un muro; delineate su d' una carta una linea che prenda la parte del muro nascosta dal vaso: se l' operazione è ben fatta, avrete il tratto del vaso con tutta giustezza.

Non per i *tratti*, ma per il colore gli oggetti si distaccano gli uni dagli altri nella natura. Onde il pittore imitator della natura non fa *tratti*, che per rendersi ragione delle forme, nè li lascia più sussistere quando dipinge: col colore stacca gli oggetti ch' egli imita. Così i disegni ben finiti non han più bisogno di *tratti*, si staccano col chiaroscuro, e sono specie di pitture a chiaroscuro. Gli antichi artisti delle scuole Romana e Fio-

rentina eran più disegnatori che pittori, e terminavan le loro forme con *tratti* ben risentiti.

Benchè in natura non vi sieno *tratti*, nell' arte però si ha talora da *tratteggiare* qualche contorno: ma que' *tratti* presi e lasciati son come tocchi vivaci e intelligenti: il che conferma che gli oggetti in pittura non debbono esser terminati da *tratti*.

TRIBUNALE non può essere di miglior forma delle *Basiliche* antiche, che eran pur tribunali. Se se ne vogliono più insieme, si faccian più *basiliche* insieme. Felici quelle città grandi che non han bisogno di *tribunali* grandi.

TRIONFO non è un soggetto da prescegliersi troppo: pecca di sovrabbondanza, pecca contro l' unità. L' artista di gusto ne sceglierà la parte principale, e n' eviterà la lunga processione, e la calca degli spettatori.

TRIVIALE s' incontra anche nelle azioni più nobili de' più nobili personaggi. Ma il nobil artista nobilita e abbellisce tutto, e lascia il *triviale* ai professori del genere *triviale*. Anche qui v' è qualche specie di merito, vi sono applauditi gli Hogarth, i Teniers, i Brawer ec. per le loro bambocciate.

TROFONIO e AGAMEDE furon i primi architetti Greci, de' quali la storia fa qualche cenno. Entrambi furon creduti figli di Ergino Re di Tebe in Beozia. Erressero insieme un tempio d' Apollo su d' un monte della Levadia: il recinto era di marmo alto due cubiti tutto ornato di obelisco di bronzo. Il tempio di Nettuno a Mantinea, e quello di Apollo in Delfo furono anche di lor disegno. Compito
que-

questo edificio, supplicaron Apollo che accordasse loro quel ch'è più utile all'uomo. Tre giorni dopo furon trovati morti. Bel premio! Ovvero bella favola. Altri la raccontan più bella. Dicton che costoro costruiron un edificio per il tesoro del Re Irico, ma vi consegnaron delle pietre da levarsi e rimettersi a lor

arbitrio; e così entravan e uscivano senza che niuno se ne accorgesse. Ma il Re vedendo scemare il suo tesoro vi pose una trappola. V'incappò Agamede. Trofonio non potendolo liberare, gli tagliò la testa, e se la portò via. Subito s'apre la terra, e Trofonio è ingojato vivo.

VAE

VAESBRUG (Gio.) artista Inglese di cattivo gusto eresse il palazzo di Blenheim nella Contea d'Oxford, che la Nazione donò al Duca di Malborough per la vittoria di Blenheim o sia d'Hocstet nel 1704. Questo monumento è imponente, ma ha un miscuglio d'ordini, di cornici, di rustici, e di massicci spropositati. I giardini son grandi, e più grande è un ponte d'un arcone di 100 piedi, sotto di cui appena si vede un filo d'acqua: onde la satira, che l'altezza del ponte era l'ambizione di Malborough, e la tenuità dell'acqua la di lui generosità. Forse peggio si comportò lo stesso architetto nel Castello Howard nella Contea di York. All'incontro egli era elegante in Poesia.

VAGHEZZA esprime una certa leggerezza o finezza di tinte provenienti da un felice misto. L'armonia del colorito esige un misto di nuvole, di tinte, di lumi, di riflessi, di ombre, che se non vi si discernono i lega-

mi, si chiama *vaghezza*. Il Cielo è il più *vago*. L'artista se ne istruirà coll'osservar la natura, e i buoni maestri.

VAN-CAMPEN (Giacomo) m. 1618 buon artista Olandese rifabbricò in Amsterdam il palazzo Pubblico. Lo piantò sopra una palizzata di 14 mila pali: in un suolo palustre non si può far altrimenti. Nella sua facciata principale è una pilastrata corintia, che abbraccia due piani, indi un'altra pilastrata anche corintia che abbraccia anche due altri piani. Puh. Agli angoli e nel mezzo vi sono degli avancorpi: in cima è un frontone; e più in dentro è una bella cupola per l'orologio. Invece di portone vi sono sette porte mediocri indicanti le Sette Provincie Unite. La sontuosità interna è grande. Si vuole che questo edificio abbia importato 30 milioni di fioroi. Egli architettò altre fabbriche, teatri, mausolei, e un palazzo all'Haya per il Principe Maurizio. Egli era di famiglia nobi-

le, e più nobilmente trattò le belle arti: donò le sue pitture, e i suoi disegni.

VANONE (*Andrea*) artista Lombardo del secolo XVI edificò in Genova il palazzo del Doge, mole grande tutta rinforzata di occulte catene di ferro. A Sarzana scavò una gran cisterna per uso pubblico. Fu impiegato dalla Repubblica in varie fortificazioni. Costui era alla rovescia degli altri uomini; tutti s'inverniciano di politezza: egli neglesse l'esteriore, badò all'interno, e fu buon amico, generoso, onorato.

VANVITELLI (*Luigi*) n. 1700. m. 1773 Romano prima pittore, e poi architetto il più famoso di questo secolo. In Ancona diresse il molo, e vi diede disegni per altre fabbriche. In Roma riedificò il Conventone di S. Agostino, e fece al Cupolone di S. Pietro metter cerchioni di ferro. La sua grand'opera fu la fabbrica di Caserta per il Re di Napoli. Il palazzo, uno de' gran palazzi del Mondo, non è grandioso; sei ordini di finestre sono per ogni facciata, e ogni fila ne ha 37. Un lunghissimo andito traversa tutto il palazzo da un portone all'altro; e i quattro cortili sono uniformi. Il grande di quest'opera è nel Acquedotto a 3 ordini di arcate d'una spaventosa altezza, e di un tratto lungo per congiunger i due monti Titati presso le Forche Caudine. In Napoli egli architettò la decorazione Dorica che non decora il largo dello Spirito Santo; le chiese di S. Marcellino, e della Nunziata; e quest'ultima è forse la cosa migliore di Vanvitelli.

VARIETA'. La natura è così *varia* che in una stessa pianta non si trovan mai due foglie perfettamente uniformi. Ma l'arte non deve imitar tutte le *varietà* della natura: non deve imitarne che il più bello. Perciò nelle sculture antiche non si trova gran varietà: sono belle, che hanno fatto uno stile bello. I nostri *Bamboccisti* hanno più largo campo a *varietà*.

La *varietà* è un dovere specialmente per rappresentar oggetti differenti. Si ha da trattar ugualmente Venere e Vulcano? La gioventù come la decrepità? Una stoffa di sera come una di lana ruvida? Far tutto a un modo, non è freddezza, è ghiaccio.

VARIETA'. Variare ne' personaggi d'un assunto l'aria, l'attitudine, e le passioni che sono proprie a que' personaggi, richiede diversità nell'espressione. Vi è un'infinità di piaceri e di dolori differenti, che l'arte sa esprimere per l'età, per il sesso, per il temperamento, per il carattere delle nazioni e de' particolari, per la qualità delle passioni, e per mille altri mezzi. Ma questa diversità deve esser vera, naturale, e legata al soggetto; bisogna che tutti gli oggetti sembrino essersi ordinati e posti da per loro stessi senza fatica e senza affettazione. La diversità della natura è infinita; infinita è dunque la diversità dell'imitazione; e infinita sciocchezza sarebbe darne regole. Chi sa vedere Raffaello nella Scuola d'Atene, nell'Arriva, nella Messa di Papa Giulio, comprende un'infinità di diversità; ma la maggiore è quella che passa tra Raffaello e tutti gli altri.

VASANZIO (Gio.) da ebanista si fece architetto, e architetto in Roma a Villa Pinciana quello strarico palazzino veramente da ebanista.

VASARI (Giorgio) n. in Arezzo 1512 m. 1574 si è reso più celebre per le *Vite de' Professori del Disegno* (piene di gran superlativi sopra soggetti minimi) che per le sue pitture fredde, e per le sue architetture poco architettoniche. Il suo miglior edificio è quello degli *Uffizi* in Firenze: la facciata è con portici alternati d'archi, e di piattabande, di pilastri con nicchie, e di colonne binate; sul cornicione è un dorico con dentelli, e un attico ben alto, su cui è un appartamento. Dunque il Vasari non penetrò nel bello dell'Architettura.

VEDUTE belle han d'aver estensione e varietà. Una veduta ristretta non può esser molto variata, e dove non è varietà è tedio. Una veduta senza limiti stanca lo sguardo e l'immaginazione, e coll'offrirci troppo, non ci fa veder nulla. E' però un'estensione troppo grande preferibile ad una troppo angusta, la quale non può ampliarsi se è barzicata da montagne, mentre quella può con alberati restringersi.

Dove si posson riunire varj prospettivi di mare, di monti, di piani, tanto più ameni quanto più variamente coltivati, di praterie serpeggiate da fiumi o da ruscelli, e fiancheggiate ad una certa distanza da colli fertili; dove al ridente si unisce anche il terribile della natura; e dove al campestre si congiunge il maestoso di città, e delizia d'Architettura, quivi è quel pittoresco

che più incanta se è ravvivato da varietà di viventi. E' difficile trovar in natura quanto è riunito nelle vedute di Trianano, di Pussino. Ma è necessario considerarle per giudicare se il pregio di alcune cose può compensare il difetto di altre.

VELATURA è uno strato di color leggiero che si applica specialmente alla pittura ad olio, per velare e far trasparire la tinta che vi è sotto.

Alcuni pittori velano al primo colpo; così praticò Rubens e la sua scuola. In questo modo le velature impiegate sopra un fondo ben asciutto, sono durevoli, leggieri, e spingon la tinta.

Altri ad esempio dell'antica scuola Veneziana danno sul primo strato la velatura con tinte diverse per accordar l'opera, e rimediare ai difetti scappati nel primo strato. Questo metodo è funesto al quadro, perchè la velatura impedisce l'evaporazione degli oli del primo strato ancor fresco, e vi si fa una crosta d'un giallo nero.

Nelle velature non deve mai entrar colore d'alcun minerale. Questi son poco trasparenti, si alterano, e ingialliscono. Anche il bianco, e certe terre, come le ocree, producon gli stessi cattivi effetti.

I migliori ingredienti per le velature sono i colori leggieri di sughi, di resine, come i carmini, le lacche, l'asfalto, la mummia composta di resine, le ceneri d'oltremare stemperate impalpabili. Ma bisogna impiegarvi oli seccati bianchi; e se la stagione è umida aggiungervi un po' di vernice. I pittori dovrebbero consultare i Chimici, e la

Chimica acquisterebbe più lustro se s'interessasse per le Belle Arti.

Le *velature* si adoprano anche nelle pitture a *tempa* e a guazzo. Si mettono al secondo colpo, e colla loro trasparenza rendono le tinte ricche, vive, e vigorose.

VERITÀ nell'arte non è che un'apparenza di verità. Per offrire questa apparenza convien ricorrere a menzogne, che gli spettatori convengon di ricevere per verità. Senza questa convenzione l'arte non esisterebbe. E' una specie di convenzione (per esempio) fra lo statuario e lo spettatore che una figura rappresenti un uomo, e frattanto non si veda che marmo o bronzo. Questa *verità* dell'arte non va fin all'illusione.

Questa *verità* (che si dovrebbe nelle arti chiamar piuttosto *verisimiglianza*) comprende tutte le parti dell'arte, disegno, colorito, composizione, invenzione, convenienza, unità, espressione ec. E' falso quel colorito che non rassomiglia a quello della natura. Falsa è quella composizione in cui il primo personaggio è in terra e contemporaneamente nelle nuvole. Posan in falso le colonne su' vani. Tutto è *verità* nelle nozze di Psiche. E' tutto *vero* il Laocoonte.

VESTI. I pittori, e gli scultori, se voglion trattar soggetti antichi, debbon aver qualche cognizione delle *vesti* degli antichi, senza mendicarla dagli antiquarj spinosi.

Generalmente gli artisti antichi impiegaron drappi leggieri, e in conseguenza le pieghe riu-

sciron minute e spesse, ma ben adattate da far conoscere le forme del corpo che coprivano. Talvolta però usaron panni grossi, onde risultaron pieghe larghe e rate.

Il vestimento delle Donne consisteva in *tonaca*, in *veste*, in *manto*.

La *tonaca* era di lino o di roba leggiera, senza maniche, attaccata con un bottone su le spalle, copriva il petto, ed era più lunga di quella degli uomini, la quale non arrivava che al ginocchio: era una specie di camicia, La Flora Farnese, le Amazzoni di Campidoglio, la Cleopatra ec. son in *tonaca*. Alle figure comiche e agli schiavi la *tonaca* avea maniche lunghe.

La *veste* era di due pezzi lunghi informi cuciti longitudinalmente, e attaccati su le spalle con bottoni; o con aggrappe puntute. Al di sotto del seno se la cingevano con un nastro più o meno largo, e vi facevano un cappio. Le Amazzoni si cingevano ai fianchi, come i guerrieri. Talune non usavan cinto, come la Flora Farnese da Winkelman creduta una delle Ote, e come le danzatrici, le afflitte.

Il *manto* quadrato o rotondo o d'altra forma più volte cambiata, si attaccava su la spalla destra, passava sotto al braccio sinistro, e si rialzava d'avanti e da dietro; ma si scherzava anche in varj modi. Le donne avevano anche mantelli simili alle *mantiglie* odierne, ma chiuse d'avanti, e si facevan passare per la resta.

L'acconciatura della testa era varia. Vi si metteva talvolta un velo finissimo. Si copriva anche con

con una specie di cappello di pochissimo fondo. Gli antichi conobbero anche le ombrelle. Le donne affitte, le vedove si tagliavan i capelli. Alcune usavan reti. Gli orecchini, i pennacchi, le collane, i braccialetti vi furon in moda. Anche le gambe ebbero i loro ornamenti, che consistevano in un anello o in una banda al di sopra de' malleoli, su' quali faceva più giri.

Gli uomini avean anche la loro *tunica*, ma più corta di quella delle donne. La *clamide* de' Greci, o il *paludamento* de' Romani, era un abito guerriero, che si attaccava alla spalla sinistra con bottone, o con fibbia, o con aggrappa, e al di sotto era tondeggiato. Il *pallio* de' Greci era la *toga* de' Romani, era un mantello senza collaro, era largo, lungo, e si metteva differentemente fin a coprirsiene il capo nelle cerimonie sacre, nelle affezioni, e contro le ingiurie del tempo. La *toga pretesta* avea un lembo di porpora, era propria de' fanciulli di qualità, e poi per gl'Imperatori.

Le calzature furon diverse: scarpe intere ricamate in oro: calzari con suola allacciata con strisce di cuojo sul collo del piede; altri tessuti di corda; stivaletti a mezza gamba; sandali allacciati con coregge. Il *coturno* era più o meno alto, addetto alla Musa tragica.

Il color delle vesti degli Dei e degli Eroi era appropriato alle loro rispettive qualità: Giove in rosso, Nettuno in verde mare, e in verde mare tutti gli Dei marini, e anche Achille come figlio di Teti dea marina, e chi avea riportata vittoria navale.

Apollo in biò, Bacco in porpora o in bianco, Cerere in giallo, Venere in cangiante. I sacerdoti sempre di bianco. Il lutto era nero, o d'un grigio sporco.

VESTIBOLO è il primo luogo dopo l'ingresso. Era dagli antichi dedicato alla Dea Vesta, e di là s'incominciava a lasciar giù lo strascico delle loro vesti. Sono suscettibili di varie forme, e di varie decorazioni, ma sempre convenienti al carattere dell'edificio. L'essenziale è che sieno di buona pietra, come richiedono i luoghi aperti e frequentati.

VIA APPIA la regina delle strade Romane fatta costruire l'anno di Roma 442 da Appio Claudio il cieco, il quale la tirò dalla porta Capena fin a Capua, e di là poi fu continuata fin a Brindisi.

La costruzione di questa strada, come di tutte le altre vie di Roma antica, è un massiccio di più strati, su cui era posto un selciato di enormi selci vulcanici in opera incerta, così ben connessi fra loro, e così ben incassati ne' rinfranchi da massi giganteschi, che niente poteva scomporla. La larghezza è di 26 in 36 piedi. Di tratto in tratto lungo i contrafforti v'eran delle pietre più alte per riposare, e per montare a cavallo, perchè i Cavalieri Romani non conoscevano staffe. Il mezzo della strada era più elevato per il facile scolo delle acque. Ad ogni miglio v'era una colonna *miliaria*. E i tempietti, i mausolei, le osterie v'erano frequenti di qua e di là.

Per conoscere la grandezza dell'

impresa, e l'intelligenza nell'esecuzione, convien considerare che da Roma a Capua, e da Capua a Brindisi fu scelta la linea più breve. Alla brevità si volle combinare la comodità e il piacere. Quindi si spianarono monti, si colmarono valloni, e si costruirono molti ponti. Tutto con solidità da bravare i secoli. Infatti non le ingiurie de' tempi, ma le barbarie degli uomini hanno distrutto questo monumento indistruttibile. Dove gli uomini non vi hanno imperversato, si conserva dopo duemila anni bello e sano come se fosse fatto adesso. E adesso, se n'è distrutta una tirata di 30 miglia per mezzo le Paludi Pontine.

VIALI quanto più lunghi più nojosi. Tutte le forme parallele e simmetriche sono amiche dell'occhio, se sono in pianura, e se conducono ad un oggetto rimarchevole. Ma troppo prolungarsi e uniformi recan tedio, se non sono interrotti da qualche varietà e non lasciano scuoprre di qua e di là delle belle viste. Sarebbe innaturale un viale dritto in un luogo montuoso, che non offre niente da lungi, e il di cui accesso richiede tortuosità per rendervi il cammino più agevole. I Cinesi che ne' loro giardini evitano le linee rette, non le rigettan però quando i loro viali han da far vedere qualche oggetto interessante. Quando il terreno è perfettamente unito, sembrerebbe loro assurdo farvi una strada serpeggiante. E chi cammina mai per una curva quando può andare per linea retta?

Ogni viale dritto o tortuoso deve aver un carattere: il carat-

tere del sito, o dell'oggetto dove conduce. Deve esser ombroso d'alberi folti in un sito esposto all'ardore del sole; d'alberi poco fronzuti ne' luoghi bassi e umidi. Ne' luoghi campestri per la meditazione convengono viali ineguali e selvaggi. Spaziosi e d'alberi alti sieno quelli che conducon ad un palagio, ad un tempio; oscuri e bassi se portano ad un eremo, ad una grotta.

I viali de' giardini per un comodo passeggio esigono una superficie piana e compatta: onde conviene fortificarla con un massiccio di frantumi di pietrame alto otto in nove pollici, o batter fortemente la terra dopo averla bagnata, e spargervi sopra del sabbione, o della giaja, o del gazon. Dessi viali vanno tenuti a schiena d'asino, affinché l'acqua scoli, e vada invisibilmente a perdersi in condotti sotterranei.

I Viali semplici, cioè a due fila d'alberi, debbono avere 5 in 6 tese di larghezza in 100 di lunghezza, 7 in 8 per 300, e 10 in 12 per 400.

Ne' Viali doppi, cioè a quattro fila d'alberi, convien dare a' vialetti laterali il quarto della larghezza di quel di mezzo.

I Viali coperti sieno più alti che sia possibile, e l'arte non vi si scuopra.

Sopra i Viali paralleli si è fatta una questione curiosa. Opuno sa che vedendo da un capo un lungo viale d'alberi piantati su due linee rette parallele, e un lungo corridore di muri paralleli col soffitto parallelo al pavimento, gli alberi par che s'avvicinino, e nel corridore i muri laterali e il pavimento e il

sot-

sottito par che formino una piramide vuota; e questo è più sensibile, quanto più lunghi sono i viali e i corridori. I Geometri hanno ricercato su quale linea debbano disporsi gli alberi per correggere questo difetto di prospettiva, e conservarvi il parallelismo apparente? Questo non è affare di belle arti.

VIGNETTA incisione per decorar libri. Una volta i libri si ornavan di miniature, indi d'incisioni che rappresentavano vitami, donde *vignette*. Questi ornati in qualunque parte del libro si mettano, dovrebbero alludere all'opera, e dovrebbero esser ben espressi. Si ricordino gli artisti che quanto esce dalle loro mani deve esser bello, perchè eglino professano le belle arti.

VIGNOLA (*Giacomo Barozzi da*) n. 1507 m. 1573 studiò molto le ruine Romane, e il risultato fu quel trattato degli *Ordini*, ch'è divenuto l'*abbicci* degli architetti; ma con quello *abbicci* credersi architetto è una pretensione non rarissima. Egli fece anche un trattato di prospettiva, e maneggiò anche il pennello. Le sue fabbriche son ragguardevoli. In Bologna il palazzo Isolfani, la facciata de' Banchi, il Canal del Navilio. A Piacenza il palazzo Ducale. Le chiese di Mazzano, di S. Oreste, degli Angeli in Assisi, la Cappella entro S. Francesco in Perugia, de' Paolotti in Viterbo. In Roma la Villa di Papa Giulio, il tempietto di S. Andrea a Ponte Molle, la chiesa del Gesù malmenata da altri, le due cupole che fiancheggiano la gran cupola Vaticana. Altri edifici,

e molti disegni egli fece. Il suo capo d'opera è il palazzo di Caprarola: quando Monsignore Barbaro lo vide, disse che era superior alla fama. E veramente lo è per chi sa vederlo. Va veduto, perciò qui non se ne fa descrizione alcuna. Se il Vignola fu un artista, de' più valenti, fu altresì un uomo de' più morigerati, sincero, benefico, paziente, allegro: allegro è ogni uomo dabbene e laborioso.

VIGORE è l'essenza dell'uomo, come la grazia è l'essenza delle donne. La *grazia* di Albano, il *vigor* di Ribera, il *vigor* d'Ercole. La prima maniera di Guido fu *vigorosa*, la seconda *dolce*. Giorgione è *vigoroso*. Una stampa *vigorosa* è forte nel bruno e piccante, nell'effetto.

VILLA ADRIANA, ved. ADRIANA VILLA.

VITA. Il primo grado dell'espressione è dar la *vita* alle immagini. I pittori che si dicono gotici non sapevan che cosa fosse apparenza di vita; e dopo il gran progresso delle arti raro è chi sa darla. Per dare *vita* richiedonsi tre cose: *disegno* che esprima con giustezza i movimenti, *chiaroscuro* che dia rilievo agli oggetti, *tocco* intelligente che compisca la creazione: così acquista vita la carta, la tela, il marmo, il bronzo. Anche i paesaggi, gli alberi, gli scogli hanno del *vivo*.

VITRUVIO POLLIONE da Formia, ora Mola di Gaeta, è il nostro patriarca dell'Architettura. Non ci è rimasto dell'antichità che l'unico suo trattato, che ha meritato tanti commenti e traduzione. Egli visse nell'

pureo secolo di Augusto, e si lagna dell'ignoranza degli artisti e del gusto corrotto. Egli fece in Fano una Basilica, e la descrive. Non se ne sa altro. Si rileva da' suoi libri ch'egli fosse un uomo probò.

VITRUVIO CERDONE e-
resse in Verona, creduta sua patria, l'Atco de' Gavj d'ordine corintio, e nella cornice sono modiglioni e dentelli.

VITTORIA (*Alessandro*)
Trentino n. 1521 m. 1608 fabbricò in Venezia il magnifico e accorretto palazzo Balbi, e durante questa fabbricazione il Balbi abitò in una barca. Il forte del Vittoria non fu l'architettura, ma la statuarìa e la plastica, e questi suoi lavori sono in Venezia nella libreria, nel Palazzo Ducale, nel Consiglio, e in molte chiese, come nel Santo a Padova, e altrove.

UNIONE vedi *Accordo*. L'*unione* è applicabile specialmente al Colorito. Ogni oggetto ha un color generale che gli è proprio; e ciascuna sua parte ha una tinta speciale. In una carnagione fina del viso il color della fronte è argenteo, quello intorno agli occhi è violastro, quello delle guance è diverso. Questa differenza varia ancora secondo la varia esposizione alla luce. Se si colorisce la fronte come le guance, non v'è più *unione* di tinte. Questa *unione* è applicabile a tutto.

UNITA' richiede che tutte le parti d'un'opera qualunque si riferiscan all'oggetto principale, e formino insieme un tutto *unico semplice e solo*. Altrimenti l'opera non interesserà, non piacerà. Sul cognizione d'una casa

innalzar un altro appartamento, è far una casa sopra l'altra. E' peccar contro l'unità metter ordini diversi in uno stesso piano.

UNIVERSALITA' deve esser de' rari ingegni sublimi. Abbracciar tutte e tre le arti del disegno, ed esercitarle a dovere, e incider' ancora, sarebbe una bella cosa. Michelangelo fu maestro nelle tre arti sorelle, ma... Un pittore di storia ha bisogno d'una *universalità* pittorica; ha da saper dipingere paesaggi, architettura, strumenti, bestie. Raffaello fu universal pittore.

UNIVERSITA' per gli studj può aver vicini Collegj e Accademie. Sia dunque una gran piazza, e alla sua principal fronte s'innalzi l'*Università* con prospetto serio e grandioso. Nel suo pianterreno alquanto elevato dal suolo intorno ad uno spazioso cortile saranno le scuole. Nel piano superiore anche porticato saranno i varj musei, e la libreria con tutte le macchine scientifiche. Non vi si debbon omettere due torri, una per l'orologio e per la campana, l'altra per l'Osservatorio. Sarebbe un gran vantaggio che ne' cortili vi fosse l'Orto Botanico. Quali ornati vi convengano di pittura, e di scultura, ognun lo vede: tutto deve esser relativo a scienze e a valentuomini.

Incontro all'Università può situarsi l'Accademia per le arti del disegno, con sale, con gallerie, e con abitazioni al di sopra per i poveri alunni di buon ingegno e di miglior morale. Il contenuto deve esser di quanto han di più prezioso le Arti per

istru-

Istruzione continua. Il prospetto merita eleganza.

I Collegj possono esser ai lati con decorazioni graziose convenienti a convitto di giovinetti.

VOLTA. Le pitture che si fanno nelle volte debbono nobilitare l'Architettura: L'incantesimo de' colori più freschi, più vivi e più ridenti, e i soggetti più aerei, e più adattati debbono ingrandire gli spazj col moltiplicare i piani.

L'essenziale di queste pitture è che sieno convenienti al luogo, e che accordino con tutto il resto della decorazione.

E' più naturale fingerle, come tappeti attaccati nella volta, che far le figure di sotto in su, che non vengono mai bene. Raffaello avrebbe saputo fare de' sotto in su, ma non volle saper fare difformità, e ornò le volte della Farnesina di pitture mirabili poste colà come su tappezzerie.

Ma il pittor di volte si ricordi che dipinge per gli spettatori. E gli spettatori non si hanno da torcere il collo e stralunar gli occhi per contemplare le volte. Dunque vi dipinga poco e facile; e niente, se il sito è troppo stretto e alto da potere guardare in su senza stento. Per il meccanismo delle Volte *V. de la Hye, Belidor, Cuplet, Camus, Frezier, Gauthey, Riccati, Lambertini ec.*

UOMO è la cosa più preziosa per l'uomo. Egli si è posto fin sull'Olimpo.

I Greci si ristringono ad imitare colla maggior esattezza la figura dell' *Uomo*, e trascurarono forse gli altri generi, e forse forse anche il colorito, per meno distrarsi dall'oggetto prin-

cipale. Non è limitarsi il restringersi alla imitazione dell'uomo; è dare all'arte l'oggetto il più bello, è offrirle lo scopo dove può giungere, è presentarle la palma più gloriosa che può raccorre.

Qualunque rappresentazione, sia di giardini ridenti, sia di burrasche, sia di tremuoti e di fulmini, vi si ammirerà il lavoro, ma ci lascia freddi, se non vi sono rappresentati uomini che esprimano le loro affezioni.

Gli Artisti antichi scelsero la più grande e la più bella parte dell'arte, e se in questa hanno sorpassato i moderni, si deve dire, ch'eglino ci sono nell'arte stati superiori.

Se gli antichi non sapevano rappresentar fulmini così bene come noi, sapevano rappresentar bene Giove fulminante che ci fa fremere al solo aspetto de' suoi sopracigli. L'Artista studj sopra tutto l'uomo, se vuole esercitare su l'uomo l'impero il più potente.

URIA (*Pietro de*) costruì il ponte d'Almaraz sul Tago: opera da star a fronte con qualunque altra di questo genere. Due arconi gotici formano tutto il ponte, lungo 580 piedi, largo 25, alto 134. L'apertura d'un arco è di piedi 150, l'altra 110. I piloni son torrioni, e quello di mezzo è sopra un'altra rupe. Un altro pilone ha un risalto semicircolare tra gli archi, e forma in cima una piazza. V'è un'iscrizione: opera fatta nel 1552 dalla Città di Plasencia sotto Carlo V. da Maestro Pietro da Uria.

URTARE passare bruscamente da una tinta all'altra. L'aria

via frapposta fra il quadro e lo spettatore toglie gli *urti*. È stato detto che i Freschi di Lanfranco vengono finiti dall'aria, e che in una certa distanza svaniscono gli *urti*; così di Tintoretto, e di tanti altri Pittori *urtatori*. Così sia. Ma in quale distanza spariscono gli *urti* di Rembrandt, il quale in una stessa figura terminava la testa, e lasciava abbozzata una mano?

I primi pensieri degli Artisti non sono che *urti*, *urti* preziosi per gl' intendenti, ricercati anche dagli amatori per comparire intelligenti, e per farvi vedere mille visioni agli ignoranti, che sono i loro ammiratori.

WIT (*Pietro de*) artista di merito del secolo XVI chiamato in Italia il *Candido*, perchè è lo stesso che Wit Fiammingo. In pittura egli disegnò e colorì meglio del suo maestro Vasari. Egli ebbe gran mano nell'immenso palazzo elettorale di Monaco architettato dal Duca Massimiliano. La scala è un capo d'opera d'architettura. Un'altra bell'opera del *Candido* è il Mausoleo di Lodovico il Bavaro: ai 4 angoli sono 4 statue gigantesche rappresentanti soldati come guardie di quell'Imperatore, e altre statue di bronzo compion la macchina.

WREN (*Cristoforo*) n. 1632 m. 1723 professore di matematiche in Inghilterra, studiò anche l'architettura, e ne fece un trattato. Seguìto nel 1666 l'incendio di Londra, Wren pubblicò una pianta per riedificare la città con regolarità di strade, di

piazze, di edificj pubblici, di portici. Non fu eseguita, e Londra da quel male non trasse tutto il bene che dovea. Tanto ne ricavò un vantaggio grande; si liberò di quelle epidemie; cui era prima soggetta per la strettezza delle strade. Wren fece il monumento del suddetto incendio: una colonna dorica di grosse pietre alta 200 piedi e del diametro di 15, sopra un piedestallo alto 40, e di 21 in quadrato. Nel di dentro è una scala a vite. Nel piedestallo sono iscrizioni allusive all'incendio. Egli architettò il teatro d'Oxford, il Collegio di Chelsea, il palazzo di Malborough, il palazzo d'Hampton-Court, la chiesa degli Archi, e quella di S. Stefano che vien reputata per il modello dell'arte. L'opera sua più strepitosa fu il S. Paolo, celebrato dopo il S. Pietro di Roma. La pianta è a croce greca, a tre navi, con cappelle sfondate, con una cupola in mezzo alta 338 piedi; tutta la lunghezza della chiesa è di 570. La facciata è a due ordini; il primo di colonne corintie isolate con inintercolonnj uguali; il secondo è composito. Ai lati son due campanili di colonne isolate. Non vi sono risalti. Se S. Pietro è più grande e più ricco, S. Paolo è meno difettoso: da chi fu incominciato nel 1672 fu terminato nel 1710. Wren fu d'un carattere sì modesto che si attirò il disprezzo degli ignoranti; egli era veramente dotto, e perciò studiò a non imparare le inutilità brillanti, e perciò non parlava che poco e di rado.

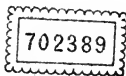
ZEC

ZECCA. Quelle di Venezia e di Lion passano per le più famose. Il loro esterno esige sontuosità, ma non rassomigliante alle abitazioni. L'interno conterà intorno a cortili tutto il bisognevole per il lavoro della merce universale, con camere per gli artefici. Al di sopra per ampie scale posson esser i banchi pubblici per i depositi de' parti-

colari. Il terzo piano può servir d'abitazione de' ministri.

ZOCCOLI, piedestalli, basamenti, plinti, provengon da que' pezzi di travi o di sassi della primitiva costruzione per inalzarla dal suolo, e preservarla dalla umidità. Non meritano perciò molteplicità di membretti; anzi richiedon tutta la semplicità.

FINE DEL TOMO SECONDO.



ME-

M E T O D O

PER LEGGERE I PRINCIPALI ARTICOLI»

DI QUESTO DIZIONARIO.

Convien prima leggere

Arte, Artista, Natura, Bello, Gusto, Genio, Unità, Varietà, Convenienza, Eutimìa, Simmetria, Proporzione, Grazia, Eleganza.

Architettura, Architetti, Fabbrica, Ordini, Colonna, Base, Cornicione, Piedestallo, Rustico, Bugue, Intercolonnj, Archi, Basamenti, Frontespizj, Case, Chiese, Tempj, Palazzi, Facciate, Porte, Finestre, Sale, ec. Ornamenti, Monumenti, Città, Strade, Piazze, Fontane, Porti, Distribuzione, Comodità, Solidità, Materiali, Marmi, Pietre, Mattoni, Calce, Malta, Struc-

chi, Intonachi, Legni, Giardini.

Pittura, Disegno, Proporzioni, Ponderazione, Equilibrio, Anatomia, Prospettiva, Espressione, Composizione, Invenzione, Colorito, Panneggiamenti, Vesti, Pieghe, Pittori, Scuole, Modello, Studio, Accademia, Antico, Copia, Universalità, Fantasia, Accessorio, Storia, Generi, Giardinaggio, Paesi, Ritratti ec.

Scultura, Scultori, Statue Equestri, Bronzo, Busti, Erme, Bassorilievo, Gruppo.

Incisione, Incisori, Stampe, Prove, Vignette, Acqua Forte, Bolino, Maniera Nera, Pietre.

Questo libro dovea dall'autore esser dedicato a DON DIEGO D' AVALOS Principe di Montesarchio, probò, urbano, intelligente, di gusto puro, amatissimo da tutti. Prima di terminarsi questa edizione egli è improvvisamente morto di 25. anni in Napoli addì 11. Agosto 1797. Viva continuamente per esempio de' pari suoi e di tutta la gioventù.

1. The first part of the document is a letter from the author to the editor, dated 1954. The letter discusses the author's work on the history of the Soviet Union and the role of the Communist Party. The author mentions that he has been working on this project for several years and that he has received a great deal of help from his colleagues. He also mentions that he has been able to obtain access to many of the documents that he needs for his work.



